

• Dr. Maurice H. Goldblatt
• Library
•



From the collection of art volumes
given by Mrs. Morris I. Kaplan
in memory of
Mr. Kaplan

Fall, 1967

Margaret I. Jackson.

A VENTURI
STORIA^{DEL'} ARTE
ITALIANA
LA PITTURA DEL
QUATTROCENTO
VOL. VII PARTE III



VIRICO
HOEPLI EDITORE - MILANO

A. VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

VII.

LA PITTURA DEL QUATTROCENTO

→ PARTE III.

CON 892 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA

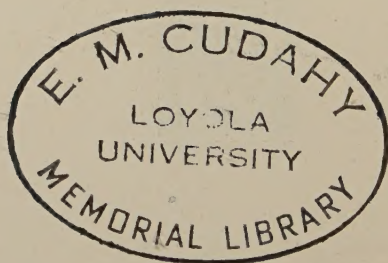


ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

1914

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

N
6911
v. 5
v. 7
pt. 3



Roma, Tipografia dell'Unione Editrice
Via Federico Cesi, 45.

WITHDRAWN

INDICE

I	Pag.	I
-------------	------	---

La pittura padovana e l'avvento del naturalismo nell'arte dell'Italia Settentrionale, Andrea Mantegna.

Arrivo di pittori toscani a Padova — Semenze umanistiche nell'arte padovana — Jacopo Bellini e lo studio dell'antico — Dominio di Donatello a Padova — Influssi di Piero della Francesca e degli artisti convenuti a Ferrara verso la metà del secolo xv — Francesco Squarcione e la sua bottega: Dario da Treviso, Marco Zoppo, Giorgio Schiavone — Ansuino da Forlì e Bono da Ferrara — Niccolò Pizzolo e i suoi compagni nella pittura della Cappella Ovetari — Andrea Mantegna: vita ed opere.

II	263
--------------	-----

Diffusione dell'arte del Mantegna nel Veneto e in terre limitrofe.

A PADOVA: I pittori della scuola dei Santi Sebastiano e Marco ed altri affini; Bernardo da Parenzo; Iacopo da Montagnana — Tardi seguaci nelle scuole del Santo e del Carmine.

A VENEZIA: Antonio da Negroponte; Bartolomeo Vivarini e i suoi seguaci — Carlo Crivelli, Vittorio Crivelli, Pietro Alamanno e i Sanseverinati — Influssi del Mantegna sugli esordi di Lazzaro Bastiani, di Alvise Vivarini, di Gentile e Giovanni Bellini.

NEL FRIULI: I maestri da Tolmezzo.



A VERONA: Francesco Benaglio e pittori affini; Cristoforo Scacco; Niccolò da Verona — Influssi del Mantegna su Domenico e Francesco Morone, su Francesco Bonsignori, su Girolamo dai Libri e in genere sulla scuola veronese.

IN LOMBARDIA: Girolamo da Cremona — Influssi su Francesco di Simone da Santa Croce e su altri lombardi — Antonio da Pavia — Francesco Mantegna, figlio di Andrea, in Mantova.

III. Pag. 493

La pittura a Ferrara.

Gl'influssi di Piero della Francesca: Galasso; il pittore degli affreschi di Sant'Andrea; Lorenzo e Cristoforo da Lendinara — Diffusione in Ferrara dell'arte padovana: Il preteso Galasso nell'Ateneo ferrarese — Cosmè Tura e i suoi seguaci: Michele Ongaro; anonimi frescanti di Schifanoia; il pittore della « Carità » nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano; un ritrattista degli Estensi; Antonio Cicognara; i miniatori Guglielmo Giraldi e Franco de' Russi — Francesco del Cossa e la sua scuola, a Ferrara e a Bologna — Ercole da Ferrara e la sua scuola: Baldassarre d'Este; il Boccaccino Cremonese e il Garofalo nei loro inizi; Michele Coltellini; Domenico Panetti; il Mazzolino; anonimi seguaci — Lorenzo Costa e la sua scuola: Ercole Grandi; Giovanni Maria Chiodarolo ed altri.

IV. 849

Diffusione dell'arte ferrarese nell'Emilia.

A BOLOGNA: Precursori del Francia — Vita ed opere di Francesco Raibolini, detto il Francia. La sua bottega: Giacomo e Giulio Francia ed altri — La sua scuola: Timoteo Viti, Simone delle Spade, il Tamaroccio, Amico Aspertini, Antonio Pirri.

NELLE ROMAGNE: Maestri dipendenti direttamente da Ferrara: il cosiddetto Scaletti — Eclettici: i Cotignola, il Bertucci.

A MODENA: Angelo e Bartolomeo degli Erri — Bartolomeo Bonascia, Francesco Bianchi-Ferrari, Pellegrino Munari.

A CARPI: Bernardino Loschi e Marco Meloni.

A REGGIO: Anonimo seguace di Cosmè; il Caprioli; Bernardino Orsi; Lazzaro Grimaldi ed altri.

A PARMA: Gian Francesco de' Maineri; Alessandro Araldi ed altri.

V Pag. 1129

L'Apoteosi.

L'EDUCAZIONE DEL CORREGGIO: L'innesto dell'arte mantegnesca nella pittura emiliana — La decorazione del Palazzo Costabili nei primordi del '500 in Ferrara — Segni precorritori dell'arte di Antonio Allegri in Correggio — I primi passi del pittore — Francesco Bianchi Ferrari a Modena, Andrea Mantegna e Lorenzo Costa a Mantova — La diffusione delle forme del Francia nell'Emilia nel primo decennio del '500 e gli elementi dell'arte sua nel Correggio — Le prime opere sino all'ancona di San Francesco in Correggio (a. 1514-15).

INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le figure; gli altri le pagine del testo.

ALMENNO SAN BARTOLOMEO (LOMBARDIA)

Chiesa Parrocchiale

Bartolomeo Vivarini: *Madonna*,
337 in nota.

ALTENBURG

Lindenau Museum

Parenzano (attr. a): *Crocifissione*,
290 in nota.

Mario Zoppo(?): *Madonna col Bam-*
bino, 34 in nota.

AMBURGO

Collezione Weber (già)

Ercole Grandi (?): *Natività*, 834.

Francesco Mantegna: *Sacra Fa-*
miglia, 262 in nota, 483-484, **378**.

Mazzolino: *Pietà*, 709, 748.

AMSTERDAM

Rijks Museum

Bernardino Zaganelli: *Rimpianto*
di Cristo, 1032, **773**.

ANCONA

Pinacoteca

Carlo Crivelli: *Madonna*, 356-358,
275, 360.

ASCOLI

Cattedrale

Carlo Crivelli: Polittico, 348, 358,
364, **280-283**, 389.

Pinacoteca

Pietro Alamanni: Polittico, 397,
309.

Id.: Trittico, 398-400.

Id.: Anconetta. *La Maddalena* 397-
398.

ASOLO

Municipio

Dario da Treviso: Fresco, 20.

BALTIMORA

Collezione Walters

Carlo Crivelli: *Madonna e due*
Santi, 394 in nota.

Id.: *Crocifissione*, 394 in nota.

BARBEANO (FRIULI)

Sant'Antonio

Gian Francesco da Tolmezzo: Fre-
schi, 440.

BARI

San Nicola

Bartolomeo Vivarini: *Madonna fra*
quattro Santi, 308, 330, **257**.

Museo Civico

Bartolomeo Vivarini, *San Fran-*
cesco fra quattro Santi, 337 in
nota.

BARCELLONA

Duomo. Sacrestia

Gian Francesco de' Maineri (copia
da): *Cristo che porta la Croce*, 1112.

BASSANO

Museo Civico

Seguace del Mantegna: *Madonna col Bambino tra Serafini*, 458, **361**.

Dario da Treviso: *Madonna della Misericordia fra due Santi*, 20, **3**.

Bartolomeo Vivarini: *Salvatore*, 337 in nota.

BERGAMO

San' Alessandro della Croce

Chiodarolo: *Cristo che porta la croce*, 820 in nota, 838, **625**.

Collezione Frizzoni Salis

Bartolomeo Vivarini: *Tre Santi*, 325, **251**.

Collezione Suardi

Lorenzo Costa (attr. a): *Il Salvatore*, 820 in nota.

Galleria dell'Accademia Carrara

Antonio Cicognara: *Santa Caterina adorata da una monaca*, 584, **444**.

Chiodarolo: *Maddalena*, 838, **621**.

Michele Coltellini: *La Presentazione al tempio*, 734.

Lorenzo Costa: *Caino ed Abele*, 807-810.

Bottega di Lorenzo Costa: *Vulcano alla fucina*, 820 in nota.

Carlo Crivelli: *Madonna*, 394 in nota.

Ercole da Ferrara: *San Giovanni Evangelista*, 666, **496**, 670, 704.

Francesco Francia: *Cristo che porta la Croce*, 929, **692**, 937.

Mantegna: *Madonna col Bambino*, 228, **164**.

Domenico Panetti: *Tre Santi*, 738, **546**.

Tamaroccio: *La Vergine adorante il Bambino tra due Santi*, 998, **749**.

Cosmé Tura: *Madonna*, 549-550, **422**, 551.

Bottega di Timoteo Viti: *Santa Margherita*, 992 in nota.

Bartolomeo Vivarini: *La Trinità e due angeli*, 337 in nota.

Id.: *Due angeli con le braccia conserte*, 337 in nota.

Id.: *San Martino tra il Battista e Sebastiano*, 312.

Id.: *Madonna* (1485), 310, 325.

Id.: *I Santi Pietro e Michele*, 310.

Id.: *Madonna* (1488), 310, 325, **248**.

Bernardino e Francesco Zaganelli: *Sant' Antonio che predica ai pesci*, 1024, 1032, **776**.

Marco Zoppo: *Sant' Alessio, San Girolamo*, 26, **6**, **7**, 34 in nota, 52 in nota.

BERLINO

Collezione Beckerath

Da Ercole de' Roberti: Disegno con la *Giustizia di Traiano*, 710.

Copia da Ercole de' Roberti: Disegno dalla *Pietà* di Liverpool, 709.

Collezione Bracht

Carlo Crivelli: *Madonna*, 394 in nota.

Collezione Kaufmann

Lorenzo Costa: *San Girolamo*, 810, **600**.

Carlo Crivelli: Frammento di predella, 394 in nota.

Lazzaro Grimaldi: *Madonna in trono fra quattro Santi*, 1101-1102, **831**.

Seguace del Mantegna: *La Risurrezione di Drusiana*, 267-268, **204-206**.

Giorgio Schiavone: *Madonna col Bambino*, 48, **29**.

Domenico Panetti: *Madonna e Santi*, 736-738, **545**.

Marco Zoppo, *San Girolamo*, 32, **15**.

Collezione Raczyński

Giacomo Francia: *Madonna col Bambino e San Francesco*, 952 in nota, 963, **723**.

Mazzolino: *Gesù tra i Farisei*, 742.

Collezione Wesendonck

Lorenzo Costa: *Sacra Famiglia*, 790, **586**.

Kupferstich-Kabinett

Ercole da Ferrara: Disegno per la *Crocifissione* della Cappella Garganelli, 678, **505-506**, 693.

Friedrich-Museum

Amico Aspertini: *Adorazione dei Pastori*, 1003-1004, **751**.

Giovan Battista Bertucci: *Adorazione dei Magi*, 1044.

Francesco Del Cossa; *Atalanta*, 596, **446**.
 Seguace del Costa: *Circoncisione*, 844, **628**, 1093, 1094.
 Francesco Bianchi Ferrari: *Madonna in trono e quattro Santi*, 1069-1070, **802**.
 Michele Coltellini: *Il Redentore fra quattro Santi*, 736, **543**.
 Lorenzo Costa: *Circoncisione*, 756, 786, **582**, 800.
 Id.: *Deposizione*, 756, 790, **584**.
 Antonio da Crevalcore: *Sacra Famiglia*, 850-851, **630**.
 Carlo Crivelli: *Santa Maria Madalena*, 378-379, **290**, 398.
 Id.: *Madonna fra sei Santi e San Pietro che riceve le chiavi da Gesù*, 386, **295**.
 Id.: *Due Santi*, 394 in nota.
 Carlo Crivelli (attr. a): *Pietà e Santi*, 394.
 Ercole da Ferrara: *Madonna adorante il Figlio*, 666, **497**.
 Id.: *San Girolamo*, 666, **498**.
 Id.: *San Giovanni Battista*, 688-692, **517**.
 Seguace di Ercole da Ferrara e del Tura: *Madonna tra quattro Santi*, 749, **556**.
 Francesco Francia: *Sacra Famiglia*, 862-864, **635**, 866, 878.
 Id.: *Madonna in gloria e Santi nel piano*, 854, 906, **670**, 1158, 1174.
 Giacomo e Giulio Francia: *Ancona d'altare*, 969.
 Galasso (?): *Allegoria del Settembre*, 498, **388**.
 Gian Francesco de' Maineri: *Sacra Famiglia*, 1106-1107, **833**.
 Mantegna: *Ritratto del Cardinale Mezzarota-Scarampi*, 90, 136-138, **89**.
 Id.: *Madonna col Bambino dormiente*, 228, **165**.
 Bottega del Mantegna: *Circoncisione*, 204, 262 in nota, 484-488, **379**.
 Seguace del Mantegna: *Madonna col Bambino*, 268-271, **207**, 308, 322, 356.
 Girolamo Marchesi: *Madonna annunciata fra due Santi e un adoratore*, 1039.
 Mazzolino: *Gesù fra i Dottori*, 742.
 Domenico Morone: *Madonna*, 458, **363**.

Domenico Panetti: *Pietà*, 738, **547**.
 Bernardo da Parenzo: *Due scennette con Suonatori ambulanti*, 284, 285, **221-222**.
 Lorenzo da Sanseverino: *Madonna*, 404, **314**.
 Francesco di Simone da Santacroce: *L'Adorazione dei Magi*, 476, **371**.
 Simone delle Spade: *Madonna fra due Santi*, 992-996, **745**.
 Francesco Squarcione e Giorgio Schiavone: *Madonna*, 11, 16-18, **2**.
 Cosmè Tura: *Ancona d'altare*, 522-524, **395-396**, 673, 675, 676, 688, 700.
 Id.: *San Cristoforo*, 549-550, **418**.
 Id.: *San Sebastiano*, 549-550, **419**.
 Bartolomeo Vivarini: *San Giorgio*, 310, 334, **259**, 378.
 Marco Zoppo: *Madonna fra quattro Santi*, 23, 31-32, **11**.
 Giorgio Schiavone: *Madonna*, 17, 38-40, **18**, 45.
 (Magazzeni) Bartolomeo Vivarini: *Frammenti di polittico*, 307.

Kunstgewerbe-Museum

Francesco del Cossa: (Vetrata) *Madonna*, 592, 642, **484**.

BESANÇON

Museo

Francesco Francia: *Cristo nel sarcofago*, 890, 929, **688**, 932, 943.

BOLOGNA

Chiesa del Baraccano

Francesco del Cossa su tracce di Lippo Dalmasio: *La Madonna del Baraccano*, 590, 591, 618, 632-636, **477-479**.

San Colombano

Seguace di Marco Zoppo: *Madonna tra due Santi*, 34, 852.

San Domenico

Francia (attr. al): *Madonna*, 952 in nota.

Filippino Lippi: *Sposalizio di Santa Caterina*, 850, 977.

San Giacomo Maggiore. Cappella Bentivoglio

Lorenzo Costa: *I trionfi del Pe-trarca*, 754, 764-766, **562-563**, 772.

- Lorenzo Costa: *La Madonna in trono e la famiglia Bentivoglio*, 754, 761-764, **561**, 772.
 Id.: Freschi, 776-780, **573-574**.
 Francesco Francia: *Madonna in trono e Santi*, 854, 886-889, **650-652**, 902, 986, 994.
- San Giovanni in Monte
 Francesco del Cossa: *Vetrata. San Giovanni in Patmos*, 592, 641-642, **482**.
 Id.: *Vetrata. Madonna tra due angeli*, 592, 642, **483**.
 Seguace del Cossa: *Madonna fra due angeli*, 652-653, **491**.
 Lorenzo Costa: Ancona Ghedini, 702, 704, 755, 772-776, **576**, 780, 790, 798, 886.
 Id.: *Incoronazione della Vergine*, 756, 783-786, **579**.
- San Giuseppe fuori porta
 Marco Zoppo: *Crocifissione*, 852 in nota.
- San Martino Maggiore
 Lorenzo Costa e aiuti: *Assunzione*, 800-802, **593**, 842, 843.
 Francia: *Madonna e Santi*: 929, **685**, 930, 940.
 Tamaroccio: *La Madonna col Bambino tra Santi*, 998.
- Chiesa della Misericordia
 Lorenzo Costa: *Cristo risorto tra l'Arcangelo e l'Annunciata*, 782, **578**.
 Francesco Francia: *Vetrata. La Madonna e il Battista*, 895, **658**, **659**.
- San Petronio
 Lorenzo Costa: *Madonna e Santi*, 702, 754, 768-770, **568**, 772, 776.
 Giacomo Francia: *Il Padre eterno e angeli*, 970, **728**.
 Seguace del Cossa e del Costa: *San Girolamo in trono*, 834.
- Cappella Vaselli
 Seguace del Cossa e del Costa: *San Sebastiano*, 834.
 Id.: *Dodici apostoli*, 652, 834.
- VI Cappella a destra
 Seguace del Cossa: *San Girolamo*, 652.
- Pilastroni della navata maggiore
 Seguace del Cossa: *Figure votive*, 652, **490**.
- Sagrestia
 Seguace di Marco Zoppo: *Politico*, 852 in nota.
- San Pietro (già in) Cappella Garganelli
 Francesco del Cossa ed Ercole da Ferrara: Freschi, 588, 592, 646, 658, 659, 678, 728, 766, 837.
- Santo Stefano
 Galasso (attr. a): *San Pietro e San Giovanni Battista*, 500 in nota.
- San Vitale
 Francesco Francia: *Angeli musicanti*, 940.
- Collegio degli Spagnuoli
 Marco Zoppo: *Politico*, 26-29, **8**.
- Collezione Hercolani (già)
 Francesco Francia: *Dio Padre*, 856, 952 in nota.
- Collezione Rodriguez
 Francesco Francia: *Targa da torneo. San Giorgio*, 870.
- Collezione Zambeccari (già)
 Francesco Francia: *Madonna col Bambino e San Francesco*, 854.
- Museo Civico
 Francesco del Cossa: *Pietra tombale di Domenico Garganelli*, 646, **488**.
 Francesco Francia: *Crocifissione*, 857-860, **632**.
 Seguace di Marco Zoppo: *La Natività fra i Santi Francesco e Antonio abate*, 34 in nota, 852 anche in nota.
 Marco Zoppo (attr. a): *Crocifisso*, 852 in nota.
- Oratorio di Santa Cecilia
 Amico Aspertini: *Affreschi*, 756, 999, 1004-1007, **752** e **753-754**, 1014.
 Chiodarolo sotto la direzione del Costa: *Affreschi*, 756, 796-800, **591-592**, 838, 844.
 Costa: *Affreschi*, 756, 796-800, **589-590**, 999.

Francia: Affreschi, 756, 854, 908-914, **675-676**, 916, 918, 952 in nota, 999, 1010.

Tamaroccio: Affreschi, 756, 996-998, **746** e **747**, 998, 1016.

Palazzo Comunale

Francesco Francia: *La Madonna del Terremoto*, 854, 906, **671**, 907.

Pinacoteca

Amico Aspertini: *La Madonna adorante il Bambino fra sei Santi*, 999, 1002, **750**.

Id.: *Adorazione dei Magi*, 1003.

Chiodarolo: *Natività*, 838, **619**.

Id.: *Deposizione*, 838, **624**.

Francesco del Cossa: *Madonna tra San Petronio e San Giovanni Evangelista*, 592, 638-641, **481**, 642, 648.

Lorenzo Costa: *Madonna tra i Santi Giacomo e Sebastiano*, 766, **566**.

Id.: *Madonna tra i Santi Petronio e Tecla*, 772, **569**.

Id.: *San Petronio tra San Francesco e Antonio da Padova*, 756, 786, **581**.

Id.: *Lo Sposalizio della Vergine*, 790, **585**.

Ercole da Ferrara: *San Michele*, 670, **500**.

Francesco Francia: Ancona Felicini, 854, 874-878, **643-644**, 880, 887, 902, 981, 986.

Id.: *Cristo morto nel sarcofago tra due angeli*, 880, **647**, 889.

Id.: Ancona Scappi, 880-886, **648**, 940, 949, 981, 994.

Id.: Ancona de' Manzuoli, 880-886, **649**, 994.

Id.: *Cristo nel sarcofago*, 886-890, **653**, 943.

Id.: *Natività Bentivoglio*, 755, 854, 890-895, **657**.

Id.: *L'Annunciata fra quattro Santi*, 854, 902, **665**, 903, 906.

Id.: *L'Annunciata fra due Santi*, 903-906, **667**.

Id.: *Madonna col Bambino e San Francesco*, 907.

Id.: Niello. *Crocifissione*, 857.

Id.: Niello. *Resurrezione*, 929, **694**, 937.

Id.: Parte di predella. *Natività*, 952 in nota.

Id.: Parte di predella. *Madonna lattante, San Giovannino, il Crocifisso e Sant'Agostino*, 952 in nota.

Bottega del Francia: *Crocifissione*, 952 in nota.

Tardo seguace del Francia: *Sposalizio di Santa Caterina*, 977-978, **734**.

Giacomo Francia: *Crocifissione tra i Santi Girolamo, Maddalena e Francesco*, 967-969.

Id.: *Madonna in gloria adorata da Santi e da monache*, 970, **726**.

Antonio di Bartolomeo Maineri: *San Sebastiano*, 851.

Perugino: *Madonna in gloria e Santi*, 776, 778, 850, 906.

Raffaello: *Santa Cecilia*, 850, 857.

Seguace del Tura: *Madonna*, 578, **437**.

Timoteo Viti: *La Maddalena*, 981, 988, **741**.

Antonio e Bartolomeo Vivarini: Polittico, 302, 306, 312, **238**, 314, 318, 524.

Marco Zoppo: *San Girolamo*, 32-33, **14**.

Seguace di Marco Zoppo: Frammenti di polittico con Santi entro caselle, 852 anche in nota.

BONN

Museo

Francesco Francia: *Madonna col Bambino tra i Santi Giuseppe e Domenico*, 952 in nota.

BORDEAUX

Museo

Seguace del Costa: *Madonna adorante il Bambino*, 847, **629**.

BOSTON

Collezione Gardner

Carlo Crivelli: *San Giorgio*, 376-378, **289**.

Bottega del Francia: *Madonna col Bambino*, 940, **701**.

Scolaro del Mantegna: *La Vergine e le sue parenti*, 488, **382**.

Cosmè Tura: *La Circoncisione*, 546, **415**.

Collezione Morrison

Jacopo Boateri: *Sposalizio di Santa Caterina*, 960, **715**.

Collezione Richardson

Lorenzo Costa (attr. a): Busto di giovinetta, 820 in nota.

Collezione Quincy Shaw

Bartolomeo Vivarini: *Santa Maria Maddalena*, 337 in nota.

Museo Artistico

Carlo Crivelli: *Pietà*, 392, **301**.

Bartolomeo Vivarini: Polittico, 310.

BRAUNSCHWEIG

Collezione Vieweg

Lorenzo Costa: Ritratto virile, 766.

Marco Zoppo: *Cristo nel sarcofago*, 33, 34 in nota.

BRESCIA

San Giovanni Evangelista

Francesco Francia: *La Trinità e Santi*, 943.

Pinacoteca Comunale

Francesco Francia: *Madonna col Bambino e San Giovannino*, 890, **656**,

Giacomo Francia: *Madonna*, 952 in nota.

BROOKLIN (NEW YORK)

Collezione Fabbot

Carlo Crivelli: *San Giacomo apostolo*, 394.

BRUXELLES

Collezione Somzée

Bernardino Zaganelli: *Madonna col Bambino e due Santi*, 1032, **730**.

Museo

Girolamo da Cremona: *Gesù tra San Tommaso e il Battista*, 474, **370**.

Carlo Crivelli: *San Francesco e Madonna*, 360, **277**, **278**, 364.

BUCAREST

Galleria del Re di Rumenia

Marco Zoppo: *Madonna fra sei Santi*, 23, 4, 34 in nota, 36.

BUDAPEST

Galleria Nazionale

Lorenzo Costa (attr. a): *Venere*, 820 in nota.

Carlo Crivelli: *Madonna*, 380, **291**.

Bottega del Francia: *Madonna col*

Bambino e San Giovannino, 890.

Seguace del Francia: *Madonna tra due angeli*, 960, **719**.

Ercole da Ferrara: *San Giovanni Evangelista*, 704-708, **527-528**, 790.

Galasso (?): *Due Angeli*, 34 in nota, 496-498, **386-387**.

Michele Pannonio: *Allegoria*, 521, 562-570, **430**.

CAEN

Museo

Cosmè Tura: *San Giacomo*, 354, **423**.

CAGLI

Confraternita di San Michele

Timoteo Viti: «*Noli me tangere*», 991-992, **742**.

CAMBRIDGE (U. S. A.)

Fogg-Museum

Cosmè Tura: *Adorazione dei Magi*, 546, **414**.

Bartolomeo Vivarini: *Madonna*, 323.

CARPI

Castello

Bernardino Loschi: Affreschi, 1090-1091, **820**.

San Niccolò

Bernardino Loschi: *San Rocco*, 1091.

CASTELFRANCO

Presso la famiglia Tescara (già)

Pittore della Scuola dei Santi Sebastiano e Marco: Frammenti di affresco, 284.

CESENA

Pinacoteca Comunale

Francesco Francia: *La Purificazione*, 890, 942, **704**, 943.

CESENA (DINTORNI)

*Madonna del Monte

Francesco Francia: *Cristo nel sarcofago* nella inquadratura della *Purificazione*, 890, 943, **706**.

Bottega del Francia: *La Pietà* nella inquadratura suddetta, 943, **705**.

CHANTILLY

Museo Condé

Francesco Francia: *Annunciazione*, 902-903, **666**.

Ercole Grandi (?): *Sacra Famiglia*, 834.

Bernardino e Francesco Zaganelli: *Madonna fra il Battista e Sebastiano*, 1026-1027, **766**.

CHATHSWORTH

Collezione del Duca di Devonshire

Mantegna: *Disegno per l'ala sinistra della pala di San Zeno* in Verona, 154 anche in nota, **103**.

CHICAGO

Collezione Ryerson

Chiodarolo: *Madonna*, 838, **623**.

CIRENCESTER

Collezione Leatham (già nella)

Francesco Francia: *Ritratto di Federico Gonzaga*, 760, 855, 940, **697**.

CITTADELLA (VENETO)

Chiesa Parrocchiale

Seguace di Bartolomeo Vivarini: *Deposizione*, 341.

CLEVELAND (U. S. A.)

Holden Collection

Bernardo da Parenzo: *Un re seguito da cavalieri in arme*, 290 in nota.

COLONIA

Museo Wallraf-Richartz

Giacomo Francia: *Madonna*, 952 in nota, 963, **723**.

COPENHAGEN

Andrea Mantegna: *Cristo seduto sul sarcofago*, 216-218, **158**

CREMONA

Museo Ala Ponzoni

Attribuita al Parenzano: *Natività*, 290 in nota.

Attribuita allo stesso pittore: *Natività e San Giovannino*, 290 in nota.

DORTMUND

Collezione Cremer

Francesco Francia: *Madonna col Bambino e San Giovannino*, 929, **690**, 936.

DOWNTON CASTLE

Collezione Rouse Boughton Knight

Mantegna: *L'Adorazione dei Pastori*, **96**, 504 anche in nota.

DRESDA

Collezione reale

Ercole de' Roberti (da): *Disegno dalla predella già in San Giovanni in Monte a Bologna*, 709.

Pinacoteca

Antonello da Messina: *San Sebastiano*, 770.

Correggio: *Ancona di San Francesco*, 1148, 1152, 1172-1174, **892**.

Id.: *La Notte*, 1162.

Francesco del Cossa: *Annunciazione*, 636 638, **480**, 648, 652.

Seguace del Cossa: *Natività*, 656.

Costa: *San Sebastiano*, 752, 761, **560**.

Ercole da Ferrara: *Predella*, 658, 678-684, **507-510**, **512-515**, 686-688, 700, 766, 1004, 1006, 1011, 1012, 1032, 1120.

Seguace di Ercole da Ferrara: *Pietà*, 749.

Francesco Francia: *Epifania*, 921, **684**.

Id.: *Il Battesimo*, 855, 938 939, **696**, 945.

Scolaro del Francia: *Madonna col Bambino e San Giovannino*, 960, **721**.

- Maestegna: *Sacra Famiglia*, 224, 161, 228, 1108.
- DUBLINO
- National Gallery
- Bottega del Mantegna: *Giuditta*, 244-247, 178, 248, 262 in nota, 1166.
- Cosmè Tura: *Ritratto*, 542, 410.
- Bernardino e Francesco Zaganelli: *Adorazione del Bambino*, 1032.
- EDIMBURGO
- Galleria Nazionale
- Girolamo di Giovanni da Camerino: *I Santi Giovanni Battista e Michele*, 656 in nota.
- ENGLEWOOD (NEW JERSEY)
- Raccolta Platt
- Timoteo Viti (attr. a): *Madonna*, 992 in nota.
- Bartolomeo Vivarini: *Madonna*, 323, 247.
- FAENZA
- Pinacoteca
- Bottega del Francia: *Madonna*, 952 in nota.
- Maestro romagnolo: *Cristo morto tra Maria e Giovanni*, 1020-1021, 761.
- Maestro romagnolo, supposto lo Scaletti: *Madonna tra angeli, Giovanni Evangelista e il beato Jacopo Filippo Bertoni*, 1021-1022, 763, 1024.
- FALLERONA
- Chiesa Parrocchiale
- Vittorio Crivelli: *Madonna e due angeli*, 366.
- FERMO
- Presso il conte Bernetti (?)
- Bartolomeo Vivarini: *Santi Francesco e Giacomo*, 337-338 in nota.
- FERRARA
- Biblioteca
- Maniera di Cosmè Tura: *Minia-ture nelle Decretali* di Graziano, 532 in nota.
- Cattedrale
- Francesco Francia: *L'Incoronazione della Vergine*, 920, 682, 936, 937.
- Cosmè Tura: *Ante d'organo. L'Annunciazione e San Giorgio*, 512, 524-528, 397-398.
- Chiesa degli Angioli (già nella)
- Baldassarre d'Este: *Ancona*, 723 in nota.
- Chiesa della Consolazione (già nella)
- Baldassarre d'Este: *Madonna e Santi*, 723 in nota.
- Collezione Barbi-Cinti (già nella)
- Coltellini: *Le Sante Lucia ed Apollonia*, 736.
- Collezione Cavalieri
- Seguace del Tura: *Dipinti*, 578.
- Collezione Canonici (già)
- Cosmè Tura: *Ritratto di Alfonso d'Este bambino*, 516 anche in nota, 517 in nota.
- Collezione Costabili (già)
- Baldassarre d'Este (?): *Ritratto di Borso d'Este*, 723 in nota.
- Collezione dell'abate Carlo Lalli (già)
- Baldassarre d'Este: *Predella*, 723 in nota.
- Collezione Lombardi (già)
- Galasso (attr. a): *Orazione nell'Orto*,
- Id.: *Madonna e Santi*, 500.
- Collezione Massari
- Alberto da Ferrara: *Sacra Famiglia*, 847.
- Baldassarre d'Este: *La Morte di Maria*, 712, 720, 532.
- Seguace di Francesco del Cossa: *Annunciazione*, 650-652, 489.
- Ercole da Ferrara: *Pietà*, 692, 702-704, 526.
- Collezione Santini (già)
- Michele Coltellini: *Il Transito della Vergine*, 734, 542.
- Id.: *Madonna e Santi*, 736, 544, 973.
- Ercole Grandi: *Crocifissione*, 826-828, 612, 831, 832.
- Collezione Strozzi
- Galasso (attr. a): *Tempera con Scene della Passione*, 500 in nota.

Collezione Vendeghini

Francesco del Cossa: *San Pietro*, 632.

Ercole da Ferrara: *San Sebastiano*, 666.

Id.: *Madonna tra due vasetti di fiori*, 666.

Collezione dell'avv. Ettore Testa

Gian Francesco de' Maineri: *Sacra Famiglia*, 1106, **832**, 1112, 1115.

Convento di Sant'Antonio in Pole-sine

Seguace del Tura: Freschi, 578-579, **438-439**.

Scultore seguace del Tura: *Crocifisso*, 586.

Palazzo Costabili

Maestro ferrarese-mantegnesco agl'inizi del '500: Decorazione di una stanza, 1130-1144, **849-880**.

Palazzo Schifanoia

Francesco del Cossa: Portale, 616, **465-467**.

Id.: Freschi, 588, 597, 599-616, **452-464**, 630, 648.

Seguaci del Tura: Freschi, 512, 570-584, **433-436**.

Pinacoteca

Michele Coltellini: Polittico, 734.

Francesco del Cossa: *San Girolamo*, 594, **445**, 596, 630.

Seguace del Costa: *Adorazione dei Pastori*, 834, **616**.

Galasso (attr. a): *Trinità*, 500 in nota.

Ercole Grandi: *La Maddalena assunta*, 826-831, **613**, 832, 1139.

Ercole da Ferrara: *Pietà*, 708, **529**.

Seguace di Ercole da Ferrara e del Tura: *San Girolamo*, 748-749, **555**.

Maestro ferrarese intorno alla metà del Quattrocento: *Cristo deposto nel sepolcro*, 500 in nota, 504-506, **393**.

Maestro ferrarese, seguace di Pier della Francesca: *San Cristoforo e San Sebastiano*, 500, **389-390**.

Mazzolino: *La Nascita di Gesù*, 742-746.

Pellegrino Munari: *Madonna in trono fra due Santi*, 1087-1088, **817**.

Domenico Panetti: *La Visitazione*, 738, **548**.

Id.: *L'Annunciazione*, 738, **549**.

Cosmè Tura: Due tondi coi *Fatti della vita di San Maurelio*, 530-531, **400-401**.

Seguace del Tura: *I Santi Ludovico e Bernardino*, 34 in nota, 584, **441-442**.

Francesco Zaganelli: *San Sebastiano*, 1024-1026.

Seminario Arcivescovile

Garofalo: Freschi, 1138.

FILADELFIA

Collezione Johnson

Carlo Crivelli: *Cristo nel sarcofago*, 392, **300**, 398, 400.

Francesco Mantegna (replica da): *Adorazione dei Magi*, 262 in nota, 476, **372**, 482-483.

Cosmè Tura: *San Pietro e San Giovanni*, 546, **416 e 417**.

Bartolomeo Vivarini: *Santi Giacomo e Francesco*, 338 in nota.

Collezione Willstack

Vittorio Crivelli: Ancona, 394.

Galleria dell'Accademia di Belle Arti

Francesco Francia: *La Vergine*, 940, **699**.

FIRENZE

Collezione Strozzi

Seguace di Cosmè Tura: Due figure allegoriche, 570, **431 e 432**.

Collezione Volpi (già nella)

Gian Francesco de' Maineri: *Sacra Famiglia*, 1106.

Id.: *Sacra Famiglia*, 1108, **835**.

Galleria dell'Accademia

Francesco Francia: *Madonna in trono tra i Santi Francesco e Antonio da Padova*, 897-901, **663**, 935, 996.

Galleria Corsini

Giovanni Santi ed Evangelista di Piandimeleto: *Le Muse*, 979.

Timoteo Viti: *La Musa Talia ed Apollo*, 979, 981, 988.

Galleria Pitti

Jacopo Boateri: *Sacra Famiglia*, 959-960, **713**.

- Lorenzo Costa: Ritratto di *Giovanni II Bentivoglio*, 766, **564**.
 Seguace del Francia: Ritratto virile, 971-973, **729**.
 Seguace del Francia: Altro ritratto virile, 973, **730**.
 Mantegna: Ritratto virile, 172, **116**.
- Galleria degli Uffizi
 Correggio: *Madonna in gloria e angeli*, 1158, **883**.
 Lorenzo Costa: *San Sebastiano*, 776, **571**.
 Piero della Francesca: Dittico con *Federigo da Montefeltro e Battista Sforza*, 645, 646.
 Francesco Francia: Ritratto di *Evangelista Scappi*, 907-908, **673**.
 Seguace del Francia: Ritratto di gentildonna, 973, **731**.
 Gian Francesco de' Maineri: *Cristo che porta la Croce*, 1112, **839**.
 Mantegna: Trittico, 162-166, **108**, **112**, 168, 172, 256.
 Id.: *Madonna col Bambino*, 242, **174**.
 Bartolomeo Vivarini: *Santo Vescovo*, 338 in nota.
 Cosmè Tura: *San Domenico*, 549-550, **421**.
- Gabinetto dei disegni e delle stampe
 Lorenzo Costa: Disegno per l'*Incoronazione*, 783, **580**.
 Ercole da Ferrara: Disegno per la *Cattura di Cristo e il bacio di Giuda* nella predella di Dresda, 682, **511**, 693.
- Villa Doccia. Collezione Cannon
 Bernardo da Parenzo: *Scena mitologica*, 290 in nota.
- FONDI
- San Pietro
 Cristoforo Scacco: *Annunciazione e Santi*, 450, **352**.
- FORLÌ
- Museo Civico
 Ercole da Ferrara: Ritratto virile, 694, **519**.
 Francesco Francia: *Natività*, 952 in nota.
- Francesco Zaganelli: *Il Padre Eterno in cielo e Santi nel basso*, 1026, 1032-1035, **777**.
- FORNI DI SOPRA (FRIULI)
- San Floriano
 Gian Francesco da Tolmezzo: *Freschi*, 440, **342**.
- FORNI DI SOTTO (FRIULI)
- San Lorenzo
 Gian Francesco da Tolmezzo: *Freschi*, 440.
- FRANCOFORTE
- Collezione Mumm von Schwarzenstein
 Lorenzo Costa: Ritratto di signora, 810, **602**.
- Galleria dell'Istituto Stäedel
 Alessandro Araldi (?): Ritratto di gentildonna in figura di Santa Caterina, 1128 in nota.
 Amico Aspertini: Ritratto virile, 952 in nota, 1014, **758**.
 Carlo Crivelli: *Annunciazione*, 394 in nota.
- GLASGOW
- Corporation Gallery
 Francesco Francia: *Natività*, 860, **633**, 864, 870, 890.
- GOTHA
- Museo
 Gian Francesco de' Maineri: *Madonna adorante il Bambino*, 1110, **836**, 1112.
- GRAZ
- Cattedrale
 Casseta d'avorio. Copia dai *Trionfi del Petrarca* del Mantegna, 215, **151-156**.
- GUBBIO
- Duomo
 Timoteo Viti: *La Maddalena*, 992, **743**.
- HAMPTON COURT
- Palazzo Reale
 Chiodarolo: *Sant'Elena che porta la Croce*, 838, **620**.

Lorenzo Costa: Ritratto di signora, 810, **601**.

Francesco Francia: *Battesimo*, 866, **638**.

Id.: *San Sebastiano*, 908, **674**.

Mantegna: *Il Trionfo di Cesare*, 95, 96, 202-215, **142-150**, 216, 237, 242, 248, 260, 262, 810, 812, 813, 1174.

HANNOVER

Museo Cumberland

Francesco Francia: *Madonna*, 952 in nota.

Kestner Museum

Baldassarre d'Este: Due ritratti di coniugi, 722, **534** e **535**.

HARROW

Collezione Stogdon

Bernardo da Parenzo (attr. a): *Adorazione dei Magi*, 290 in nota, 500 in nota.

HIGH LEGH HALL (KNUTSFORD, CHESHIRE)

Carlo Crivelli: *Cristo e Apostoli*, 360.

Timoteo Viti (attr. a): *Cristo nell'orto*, 992 in nota.

HILDESHEIM

Museo

Bartolomeo Vivarini: *San Marco*, 338 in nota.

KASSEL

Galleria

Mazzolino: *Pietà*, 709, 748.

KUNIGEHLEN (ÖSTPREUSSEN)

Schloss Beynuhnen. Collezione del Rittmeister von Farenheid

Lorenzo Costa (attr. a): *Madonna*, 820 in nota.

LILLA

Museo

Seguace del Costa, affine al Chiodarolo: Ritratto di giovinetta, 842, **627**.

Maestro faentino: *La Madonna fra San Pietro e il Battista*, 1024, **764**.

LINLATHEN (PRESSO DUNDEE)

Collezione Erskine

Francesco Zaganelli: *Battesimo di Cristo*, 1026.

LIONE

Museo

Lorenzo Costa: *Sacra Famiglia*, 776, **572**.

LIVERPOOL

Royal Institution

Ercole da Ferrara: *Pietà*, 658, 678, 684-688, **516**, 692, 709, 749.

LONDRA

Collezione di Lady Ashburton

Carlo Crivelli: *San Domenico*, 394 in nota.

Francesco Mantegna: *Adorazione dei Magi*, 476, 482, 483, 1158.

Collezione R. H. Benson

Francesco del Cossa: *San Girolamo e Santa Caterina d'Alessandria*, 597, **450** e **451**.

Correggio: *L'addio di Gesù alla Madre*, 1169-1171, **891**

Carlo Crivelli: *Madonna col Bambino*, 362-364, **279**.

Vittorio Crivelli: *Madonna tra due angeli*, 397, **307**.

Lorenzo Costa: *Cristo nel sarcofago tra due angeli*, 780, **575**.

Id.: *Il Battesimo di Cristo*, 780, **576**.

Francesco Francia: *Madonna col Bambino e San Francesco*, 929, **689**.

Cosmè Tura: *La Fuga in Egitto*, 546, **413**.

Collezione Brinsley Marlay

Bernardo da Parenzo (attr. a): Due fronti di cassone con storie di Minosse e Dedalo, 290 in nota.

Collezione Broklebank

Carlo Crivelli: *Cristo deposto*, 392, **299**.

Collezione Butler (già)

Seguace del Mantegna: *Madonna col Bambino*, 271, 308, 322, 356.

Collezione del Duca di Buccleuch

Bottega del Mantegna: *Tarquinio e la Sibilla*, 262 in nota.

Collezione Martin Conway

Seguace di Ercole da Ferrara: *Madonna fra i Santi Cosma e Damiano*, 752.

Collezione Crawshaw

Carlo Crivelli: *Pietà*, 391, **298**.

Collezione Gathorne-Hardy

Mantegna: Disegno per *L'andata di Giacomo al Martirio*, 112-115, **71**.

Collezione di Sir Hugh Lane

Bartolomeo Vivarini: *Madonna*, 306, 312.

Collezione del Conte di Leicester

Amico Aspertini: *Madonna fra Santi*, 1016.

Collezione Mond

Carlo Crivelli: *Santi Pietro e Paolo*, 394 in nota.

Francesco Francia: *Madonna*, 853, 872, **641**, 872, 876.

Bernardino Loschi: Ritratto di *Alberto Pio*, 1091, **821**.

Mantegna: *Imperator Mundi*, 224-225, **162**.

Collezione Northbrook

Carlo Crivelli: *Madonna*, 376, **288**.
Id.: *Santi Bernardino e Caterina*, 394 in nota.

Seguace di Carlo Crivelli: *Resurrezione*, 394 in nota.

Scuola del Francia: *Madonna tra Santi*, 952 in nota, 962.

Scuola del Francia: *Lucrezia*, 952 in nota.

Collezione Nortwik (già)

Bartolomeo Vivarini: *La Morte di Maria*, 312.

Collezione Pembroke

Mantegna: *Giuditta*, 242, **177**, 247, 248.

Collezione Claude Philipps

Maestro faentino: Ancona d'altare, 1024.

Collezione Reale

Bernardo da Parenzo: *San Sebastiano*, 290 in nota.

Collezione J. P. Richter

Ercole de' Roberti (da): Copia della predella di Dresda, 709.

Collezione Robinson (già nella)

Amico Aspertini: Monocromato, 1014-1016.

Collezione G. Mc. Neil Rushforth

Bartolomeo Vivarini: *Madonna*, 322, **245**.

Collezione Taylor

Francesco Francia: *Madonna col Bambino tra i Santi Girolamo e Francesco*, 890, **655**.

Seguace del Mantegna: *Giuditta*, 248, 1156.

Collezione Salting (già nella)

Amico Aspertini: Ritratto virile, 1016.

Collezione Thompson

Amico Aspertini: *Natività* nel Codice delle « Ore Albani », 1012, 1013, **757**.

Pietro Perugino: *Martirio di San Sebastiano* nel Codice suddetto, 1012.

Collezione Walker

Amico Aspertini: Ritratto muliebre, 1016.

Collezione Wallace

Francesco Bianchi Ferrari (attr. a): *Un pastore che guarda una ninfa addormentata*, 1085 in nota.

Carlo Crivelli: *San Rocco*, 394 in nota.

Collezione Wernher

Francesco Francia: *Madonna fra i Santi Nicolò da Bari e Cecilia*, 918, **679**.

National Gallery

Giovanni Bellini: *Cristo nell'Orto*, 427-428, **332**.

Id.: *Il Redentore e un angelo che ne raccoglie il sangue*, 436, **339**.

Francesco del Cossa: *San Vincenzo Ferrero*, 618-620, **468**, 630, 632, 648.

Lorenzo Costa: Polittico, 756, 790-794, **587**, 801.
 Id.: Ritratto di *Battista Fiera*, 810, **603**.
 Bono da Ferrara: *San Girolamo*, 60-62, **34**.
 Carlo Crivelli: *L'Annunciazione*, 348, 383-386, **294**, 388.
 Id.: *La Visione del beato Ferretti*, 394 in nota.
 Id.: *Sante Caterina e Maddalena*, 394 in nota.
 Id.: Polittico, 348, 350, 370-376, **286-287**, 378.
 Id.: *Assunta*, 386.
 Id.: *Madonna tra i Santi Girolamo e Sebastiano*, 348, 386.
 Id.: *Madonna fra i Santi Francesco e Sebastiano*, 348, 386.
 Id.: *Cristo nel sepolcro*, 360, **276**.
 Ercole da Ferrara: *La Raccolta della manna*, 665-666, **495**.
 Id.: Ancona Strozzi, 692, 697-704, **523-525**, 707, 708, 772, 886, 1088, 1138, 1139.
 Id.: *Concerto*, 694, **521**.
 Seguace di Ercole da Ferrara: *Cenacolo*, 751.
 Seguace di Ercolè da Ferrara: *Natività e Cristo nel sarcofago tra due Angioli e San Girolamo*, 751, **557** e **558**.
 Francesco Francia: Ritratto del *Senatore Bianchini*, 862-864, **636**.
 Id.: Ancona Buonvisi, 940-942, **702**, **703**, 946.
 Id.: *Madonna e due Santi*, 952 in nota.
 Mantegna: *La Madonna fra i Santi Battista e Maddalena*, 226-228, **163**.
 Id.: *Dalila che taglia i capelli a Sansone*, 242, **176**.
 Id.: *Cristo nell'orto*, 134-136, **87** e **88**, 428.
 Id.: *Trionfo di Cornelio Scipione* (Scipione Cornelio Nasica che incontra la frigia Madre degli Dei), 99, 248, **179**.
 Id.: *L'Estate e l'Autunno*, 248, **180** e **181**.
 Seguace del Mantegna: *Cristo risorto*, 488, **383**.
 Id.: *Le pie donne alla tomba*, 488, **384**.
 Id.: *L'Apparizione nell'orto alla Maddalena*, 488, **385**.

Mazzolino: *Santa Conversazione*, 746.
 Domenico Morone: Frammenti di cassone, 458.
 Giorgio Schiavone: *Madonna*, 17, 18, 40-44, **21**.
 Id.: Polittico, 17, 18, 44, **22** e **23**.
 Cosmè Tura: *Madonna annunciata*, 354, 427.
 Id.: Parte mediana dell'ancona Roverella. *La Madonna e angioli musicanti*, 533, 536, **403-404**, 542.
 Id.: *San Girolamo*, 354, **428**.
 Bartolomeo Vivarini: *La Madonna col Bambino tra i Santi Paolo e Girolamo*, 330, **255**.
 Bernardino Zaganelli: *San Sebastiano*, 1032, **775**.
 Marco Zoppo: *Cristo nel sepolcro tra San Girolamo e il Battista*, 30-31, **10**.
 Victoria and Albert Museum
 Carlo Crivelli: *Madonna*, 394 in nota.
 British Museum
 Jacopo Bellini: Libro di disegni, 2, 3 anche in nota.
 LONGLEAT
 Collezione del Marchese di Bath
 Bernardo da Parenzo (attr. a): *Fuga di Clelia*, 290 in nota.
 LUCCA
 Chiesa di San Frediano
 Amico Aspertini: Freschi, 1008-1012, **755** e **756**.
 Id.: Ancona d'altare, 1013.
 Francesco Francia: *La Concezione*, 921, **683**, 228, 930, 932, 936.
 Collezione Mansi
 Bottega del Francia: *Madonna*, 952 in nota, 960, **720**.
 Pinacoteca
 Amico Aspertini: *Madonna in gloria e Santi*, 1013-1014.
 Bernardo da Parenzo: *San Sebastiano e San Rocco*, 290 in nota.
 LUSSINGRANDE (ISTRIA)
 Chiesa parrocchiale
 Bartolomeo Vivarini: *Madonna e Santi*, 308.

LUTSCHENA

Collezione del Barone Speck von Sternburg

Francesco Francia, *Madonna*, 856, 946-949, **709**.

MACERATA

Pinacoteca Civica

Carlo Crivelli: *Madonna*, 348, 356, **274**, 358.

Vittorio Crivelli, *Madonna e Santi*, 396.

MADRID

Collezione Fernán Nuñez

Francesco Francia: *San Sebastiano*, 895, **660**.

Museo del Prado

Gian Francesco de' Maineri: *Sacra Famiglia*, 1108, **834**.

Mantegna: *La Morte di Maria*, 101, 102 in nota, 166-168, **113**.

MANTOVA

Accademia Virgiliana

Bernardo da Parenzo: *Santa Chiara e San Benedetto*, 282, **215**, **216**.

Antonio da Pavia: *Madonna fra quattro santi*, 476, **373**.

Castello

Antonio da Pavia: *Tre Santi*, 476.

Camera degli Sposi

Mantegna: Freschi, 81, 92, 94, 96, 134, 172-202, **117 140**, 211, 214, 228, 256, 260, 458, 1130, 1134, 1140.

Castello (già nel). Cappella

Mantegna: Dipinti, 90, 92, 162, 172.

Sant'Andrea

Lorenzo Costa: *Madonna e Santi*, 761, 820, **611**.

Cappella del Mantegna

Aiuti del Mantegna: Freschi, 99, 248, **182-190**, 252, 262, 480, 488, 1164, 1166, 1174.

Mantegna: Autoritratto, 99, 252, **191**, 262.

Francesco Mantegna: *Il Battesimo di Cristo*, 99, 252, 482, **376**, 488.

Id.: *La Famiglia della Vergine*, 99, 252, 262 in nota, 480-482, **375**, 488, 1162, 1168, 1169.

San Francesco (oggi Arsenale)

Niccolò da Verona: *Madonna in gloria*, 452-453, **359**.

Santa Maria degli Angioli

Niccolò da Verona (?): *Madonna assunta*, 454-458, **360**.

Chiesa d'Ognissanti

Niccolò da Verona: *Madonna fra due Santi adorati da due committenti*, 450-452, **358**, 453.

Presso la famiglia Donesmondi

Gian Francesco de' Maineri: *Cristo che porta la croce*, 1112.

Palazzo San Sebastiano (già nel)

Mantegna: *I trionfi del Petrarca*, 97, 98 anche in nota, 215.

MASSA FERMANA

Chiesa Parrocchiale

Carlo Crivelli: Polittico, 346-348, 356, **273**, 358.

MATELICA

Santa Teresa

Lorenzo da San Severino: Due sportelli con *Quattro Santi*, 403, **310-311**.

Confraternita di Sant'Angelo

Lorenzo da San Severino: Frammenti di polittico, 403.

MILANO

Biblioteca Trivulziana

Guglielmo Giralaldi: Miniature, 586.

Collezione Bagati-Valsecchi

Bernardo da Parenzo (attr. a): *Trionfo*, 290 in nota.

Collezione Borromeo

Bernardo da Parenzo: *La Cattura di Cristo*, 279, **211**, 282.

Collezione Brivio

Lorenzo Costa: *Anna e Maria*, 802-804, **594**.

Collezione Cagnola

Antonio e Bartolomeo Vivarini: Trittico, 307.

Collezione dell'avv. Cologna

Antonio Cicognara: *Madonna tra due Santi*, 584.

Galleria Crespi

Giovanni Bellini: *Madonna*, 432, **336**.

Francesco Francia: *Santa Barbara*, 902, **664**, 996.

Domenico Morone: *La Battaglia data dai Gonzaga ai Bonacolsi*, 458-462.

Bartolomeo Vivarini: *Cristo morto e angeli*, 320.

Collezione Frizzoni

Giovanni Bellini: *Madonna*, 424, **330**.

Correggio: *Sposalizio di Santa Caterina*, 1152, 1156-1158, **882**, 1165, 1166.

Francesco Francia: *San Francesco*, 872, **640**.

Collezione Melzi d'Eril

Bartolomeo Vivarini: *San Cristoforo fra i Santi Sebastiano e Rocco*, 310.

Collezione Nosedà

Ercole Grandi: *San Sebastiano*, 826-831, **614**, 832.

Id.: *San Rocco*, 826, 832.

Collezione Trivulzio

Baldassarre d'Este: *Ritratto di Borso d'Este*, 722, **533**.

Mantegna: *Madonna in gloria e Santi*, 98, 229-237, **167-170**, 462, 468.

Collezione Villa

Correggio: *Maria con Gesù tra Giuseppe ed Elisabetta con San Giovannino*, 1158, **884**.

Galleria Ambrosiana

Francesco Francia: *Padre Eterno*, 929, **687**, 931-932, 982.

Galleria di Brera

Giovanni Bellini: *Cristo nel sepolcro tra Maria e Giovanni*, 431-432, **334**.

Francesco del Cossa: *Il Battista e San Pietro*, 618-620, **469** e **470**, 630, 632, 636, 648.

Correggio: *Natività*, 1144, 1158-1162, **886**, 1170.

Correggio (?): *Adorazione dei Magi*, 1158, **885**.

Lorenzo Costa: *Epifania*, 755, 780-782, **577**.

Carlo Crivelli: *Crocifissione*, 394 in nota.

Id.: *I Santi Giacomo, Bernardino e Pellegrino*, 394 in nota.

Id.: *I Santi Antonio abate, Girolamo e Andrea*, 394 in nota.

Id.: *L'Incoronazione della Vergine*, 348, 386-388, **296**.

Id.: Lunettone del quadro sudetto con *Cristo deposto nel sepolcro*, 392, **303**.

Id.: *Madonna*, 348, 388, **297**.

Id.: Trittico. *La Madonna fra quattro Santi*, 348, 380, **292**.

Agnolo degli Erri: *Predella con Istorie di San Benedetto*, 1052, **791** e **792**.

Ercole da Ferrara: *L'ancona di Santa Maria in Porto*, 658, 670-676, **501-504**, 692, 700, 875, 940.

Francesco Francia: *Annunciazione*, 918, **680**, 922, 937, 938.

Mantegna: *Madonna col Bambino*, 224, **160**.

Id.: Polittico di Santa Giustina, 44, 88, 101, 102, 138-140, **91-93**, 152, 160, 305, 306, 449, 450, 594, 596.

Id.: *Cristo deposto*, 228-229, **166**.

Seguace del Mantegna: *San Bernardino tra angeli*, 458, **362**.

Girolamo Marchesi: *Madonna in gloria e Santi*, 1039, **782**.

Antonio da Pavia: *Il Battista fra San Girolamo e Sant'Ivo*, 476, **374**.

Cosmè Tura: *Crocifisso*, 354, **425**.

Timoteo Viti: *L'Annunciata e Santi*, 980, 982-988, **739**.

Id.: *La Vergine tra i Santi Crescenzo e Vitale*, 979, 981.

Id.: *La Trinità*, 979, 982.

Bernardino e Francesco Zaganelli: *Madonna e Santi* (a. 1504), 1026, 1027.

Id.: *Madonna fra angeli e Santi* (a. 1499), 1024, 1028-1030, **768**, 1032.

Id.: *Madonna fra due Santi*, 1026, 1027.

Museo del Castello

Carlo Crivelli: *Santi Giovanni e Bartolomeo*, 394 in nota.

Museo Poldi-Pezzoli

- Giovanni Bellini: *Cristo morto*, 436, **338**.
 Carlo Crivelli: *Cristo adorato da San Francesco*, 394 in nota.
 Id.: *San Sebastiano*, 394 in nota.
 Bottega del Francia: *San' Antonio da Padova*, 952 in nota.
 Mantegna: *Madonna*, 242, **175**.
 Antonio Pirri: *La Visitazione*, 1018, **759**.
 Antonio Pirri (?): *San Sebastiano*, 1018, **763**.
 Cesare Tamaroccio: *Madonna col Bambino e San Giovanni*, 998, **748**.
 Cosmè Tura: *Santo Vescovo*, 538, **408**.
 Seguace del Tura: *La Carità*, 584, **440**.
 Seguace di Bartolomeo Vivarini: *Madonna e angeli musicanti*, 338, **262**.

MINERBIO (BOLOGNA)

Palazzo Isolani

- Amico Aspertini: Affreschi, 1014, 1017.

MODENA

Biblioteca Estense

- Guglielmo e Alessandro Giralaldi: Miniature, 586.

Duomo

- Bartolomeo Bonascia: Freschi, 1058.

Id., Coro

- Lorenzo e Cristoforo da Lendinara: Tarsie, 502.

Id., Sacrestia

- Francesco Bianchi Ferrari: Tondi nella crociera, 1081, **812** e **813**.
 Lorenzo e Cristoforo da Lendinara: Tarsie. *I quattro Evangelisti*, 502.

San Pietro

- Francesco Bianchi Ferrari: *Madonna in trono fra due Santi*, con cimasa e predella, 1070-1078, **803 809**, 1097-1172.

Galleria Estense

- Luigi Anguissola: *Il Battesimo di Cristo*, 1102.

Bartolomeo Bonascia: *La Pietà*, 1054-1058, **795**.

Francesco Bianchi Ferrari: *Annunciazione*, 1070, 1081-1085, **814-815**, 1086.

Id.: *Crocifissione*, 1064-1066, **798: 800**, 1069.

Id.: *Gesù e la Maddalena*, 1066, **801**.

Francesco Caroto: *Madonna cucitrice*, 469.

Cima da Conegliano: *Deposizione*, 1093.

Vincenzo Catena: Ancona votiva, 1093.

Agnolo e Bartolomeo degli Erri: Polittico, 1048-1052, **784 788**.

Bottega di Ercole da Ferrara: *La morte di Lucrezia*, 752, **559**.

Da Ercole da Ferrara: Copia della predella di Dresda, 709.

Dosso Dossi da Ercole da Ferrara: *Ritratto di Ercole I d'Este*, 710, **531**.

Giacomo e Giulio Francia: Ancona d'altare, 969.

Garofalo (?): *Madonna*, 728, **539**.

Cristoforo da Lendinara: *Madonna*, 6, 502, **391**.

Bernardino Loschi: *La Madonna fra due Santi*, 1090, **819**.

Gian Francesco de' Maineri: *Cristo che porta la croce*, 1112, **837**.

Marco Meloni: Ancona dei Rangoni, 1094, **822**.

Id.: *La Madonna in trono fra i Santi Giovanni Battista, Bernardino da Siena e Francesco d'Assisi* con predella, 1094, **823-825**.

Id.: *San Girolamo*, 1094, **826**.

Bernardo da Parenzo: *Il Redentore fra i Santi Agostino e Girolamo*, 273-279, **208**.

Maestro emiliano mantegnesco: *Madonna col Bambino tra un angelo e Santi*, 1148-1152, **881**.

Antonio Scacceri(?): *Cristo nel sepolcro*, 1086, **816**.

Cosmè Tura: *San Giacomo della Marca*, 518-519 anche in nota, 554-558, **429**.

Museo Civico

Bartolomeo degli Erri: *Le clare donne*, 1052, **793** e **794**.

MONACO DI BAVIERA

Presso il signor Böhler

Correggio: *La Vergine, Sanl' Elisabetta, Gesù e San Giovannino*, 1162, 1168-1169, **890**.

Alte Pinacothek

Maestro affine al Benaglio: *Madonna fra quattro Santi*, 447-448, **349**.

Bonsignori: *I Trionfi del Petrarca*, 215.

Seguace del Costa, affine al Chiodarolo: *San Michele arcangelo*, 839, **626**.

Francesco Francia: *Madonna col Bambino fra due angeli*, 866, **637**, 870, 877, 880.

Id.: *Madonna del Roseto*, 914-916, **677**, 936.

Mazzolino: *Sacra Famiglia*, 748, **553**.

Seguace del Tura: Gruppo di tre ritratti estense, 584, **443**.

Villa von Lenbach

Su disegno del Tura: Arazzo, 354, **426**.

MONTEFIORENTINO

Chiesa Parrocchiale

Alvise Vivarini: Polittico, 410, **321**, 414.

MONTE SAN BIAGIO (presso FONDI)

Chiesa Madre

Cristoforo Scacco: Ancona d'altare, 450 in nota.

MONTE SAN MARTINO

Santa Maria del Pozzo

Vittorio Crivelli: *Madonna e Santi*, 396.

MORANO CALABRO

Chiesa

Bartolomeo Vivarini: *Madonna*, 338 in nota.

MURANO

Museo Vetrario

Bartolomeo Vivarini: *Madonna*, 307, 312, **241**.

MUSSOLENTE (VENETO)

Chiesa Parrocchiale

Andrea da Murano: *Madonna in trono fra quattro santi*, 346, **269**

NANTES

Museo

Cosmè Tura: *San Niccolò da Bari*, 354, **424**.

NAPOLI

Collezione Filangieri

Cristoforo Scacco: Trittico. *La Madonna fra quattro santi*, 450, **355-357**.

Museo Nazionale. Pinacoteca

Giovanni Bellini: *La Trasfigurazione*, 424.

Correggio: *La Zingarella*, 1144.

Mantegna: *Ritratto del Cardinal Francesco Gonzaga*, 172, **115**.

Id.: *Sanl' Eufemia*, 140 142, **94** e **95**, 146, 160.

Bartolomeo Vivarini: *Madonna fra quattro Santi*, 308, 318-322, **244**, 354.

Antonio Rimpatta: *Madonna e Santi*, 656, **494**.

Cristoforo Scacco: Trittico. *La Incoronazione della Vergine e Santi*, 450, **350 351**.

Id.: Trittico. *La Madonna fra Santi*, 450, **353-354**.

Negoziò Canessa

Francesco Francia: *San Rocco*, 854, 906, **669**, 957, 996.

NEW YORK

Collezione Carnegie

Lorenzo Costa: *Sacra Famiglia*, 820 in nota.

Collezione Philip Lehman

Carlo Crivelli: *Madonna*, 370, **285**.

Collezione J. B. Morgan

Scolaro di Bartolomeo Vivarini: *Adorazione dei Magi*, 338 in nota.

NEWPORT

Collezione Davis

Giovanni Bellini: *Madonna*, 432, **335**.

Lorenzo Costa: *Santa Lucia*, 766, 567.

NONANTOLA

Badia

Bartolomeo Bonascia: Freschi, 1058, 796.

OLDENBURGO

Galleria Granducale

Bernardino e Francesco Zaganelli: *Sacra Famiglia*, 820 in nota, 1031, 729, 1032.

OSIMO

Municipio

Antonio e Bartolomeo Vivarini: Polittico, 305, 307, 312.

OXFORD

Ashmolean Museum

Marco Zoppo: *San Paolo*, 32, 12.

PADOVA

Arcivescovado. Vecchia Cappella

Jacopo da Montagnana: Affreschi, 294, 294, 229-230.

Id.: Trittico. *L'Annunciazione tra gli Arcangeli Michele e Raffaele*, 293, 293, 224-224.

Cappella del Podestà (già)

Ansuino da Forlì: Freschi, 10, 54, 64, 66 in nota, 82.

Filippo Lippi: Freschi, 1, 10, 54, 64.

Cattedrale

Giorgio Schiavone: Due sportelli con *Santi*, 40, 19, 20, 45.

Sacrestia

Seguace del Mantegna: *Rimpianto delle Marie e di Giovanni sulla salma di Cristo*, 265, 203.

Chiesa degli Eremitani. Cappella Ovetari

Ansuino da Forlì: Freschi, 54-56, 62, 30-32, 63, 64, 66 in nota, 84.

Antonio Vivarini e Giovanni d'Allegna: Freschi nella volta. *Tre Evangelisti*, 65 anche in nota, 36-38.

Antonio Vivarini, Giovanni d'Allegna e Niccolò Pizzolo: Freschi nella volta. *L'Evangelista Marco*, 66, 68, 39.

Bono da Ferrara: Affresco, 56-62, 32, 66 in nota, 495.

Giovanni da Pisa su disegno del Mantegna e del Pizzolo: Pala d'altare in terracotta, 65, 80, 50-54.

Mantegna: *L'Assunzione*, 65, 79-80, 49, 130, 146.

Id.: Freschi sulle pareti laterali, 5, 19, 26, 88, 90, 99, 100, 102-131, 62-70, 72-82, 132, 134 anche in nota, 136, 152, 154, 158, 160, 211, 264, 267, 414, 594.

Niccolò Pizzolo: Freschi nelle pareti, 65 anche in nota, 68, 80-84, 55-56, 102.

Id.: Freschi ne pennacchi della volta, 65, 66, 68, 40-43, 80, 100.

Arco d'accesso nell'abside

Niccolò Pizzolo, *Testa*, 68, 48.

Occhio della tribuna

Maestro ferrarese: *San Gregorio*, 68, 74, 45.

Occhio della tribuna

Mantegna (?): *San Girolamo*, 68, 78, 47.

Occhio della tribuna

Niccolò Pizzolo: *Sant'Agostino*, 68, 44, 80.

Occhio della tribuna

Cosmè Tura: *Sant'Ambrogio*, 68, 74-78, 46, 506.

Chiesa del Santo

Mantegna: *Monogramma di San Bernardino sostenuto dai Santi Antonio da Padova e Bernardino*, 88, 138, 90.

Donatello: Altare. 4, 5, 10, 25, 40, 65, 147, 148, 101 e 102, 150, 152, 256, 522.

Id.: *Cristo nel sarcofago*, 117.

Id.: *Crocifisso*, 117.

Chiesa del Santo (già nella)

Squarcione: *Istorie di San Francesco*, 9.

Santa Sofia (già in)

Mantegna: Ancona, 22, 70, 87, 88, 100.

Chiostro di Santa Giustina

Bernardo da Parenzo: Freschi, 282, **217-220**.

Chiesa dei Servi. Edicoletta

Seguace del Mantegna: *Cristo nel sarcofago* e in alto, il *Padre Eterno*, 265.

Museo Civico

Agnolo degli Erri: *Madonna*, 1052, **789**.

Maestro padovano, seguace di Donatello: *Madonna col Bambino*, 86, **58**.

Mantegna e aiuto: Frammento d'affresco *Un arciere dal Martirio di San Sebastiano*, 132-134, **86**, 630.

Pittore della Scuola dei Santi Sebastiano e Marco: Frammenti d'affresco, 134, 264, **201**.

Seguace del Mantegna: Trittico. *La Vergine della Misericordia, fedeli e Santi*, 298.

Seguace del Mantegna: *La Madonna adorante il Bambino fra i Santi Giovanni Battista e Girolamo*, 298, **232**.

Maestro padovano, affine a Bernardo da Parenzo: *Tre Santi*, 298, **231**.

Squarcione: Polittico: II, 14 16, **1**, 26, 34, 40, 62 in nota.

Disegni dagli affreschi della Scuola dei Santi Sebastiano e Marco, 131 134, **83-85**, 264-272, **192-200**.

Piazza del Santo

Donatello: Monumento al Gattamelata, 2, 3 in nota, 4, 26, 197.

Salone

Giovanni Miretto: Affreschi, I.

Scuola del Carmine

Tardi seguaci del Mantegna: Freschi. *Scene della Vita della Vergine*, 298-301, **236**.

Scuola del Santo

Tardi seguaci del Mantegna: Freschi. *Incontro di Sant'Antonio col tiranno Ezzelino, Predica del Santo, Apparizione di Sant'Antonio al beato Bellandi*, 298, **233, 234, 235**, 301.

Scuola dei Santi Sebastiano e Marco (già)

Maestri padovani diretti dal Mantegna: Freschi, 131-134, **86**, 264-272, **201-202**, 594, 630.

Università. Raccolta Archeologica

Pittore della Scuola dei Santi Sebastiano e Marco: Frammenti di affresco, 264, **202**.

Presso la Famiglia Gradenigo (già)

Pittore della Scuola dei Santi Sebastiano e Marco: Frammenti d'affresco, 264.

PALERMO

Palazzo del Principe di Trabia

Seguace del Francia: *Madonna col Bambino e San Sebastiano*, 960, **718**.

PARIGI

Collezione Léon Bonnat

Lorenzo Costa: Tavola con *San Girolamo nel recto* e *l'Arcangelo Gabriele nel verso*, 815-820, **609-610**.

Collezione di Gustavo Dreyfuss

Seguace del Cossa: *Ritratti di Giovanni II Bentivoglio e di Ginevra sua donna*, 653-656, **492** e **493**.

Collezione Heugel

Francesco Francia: Ritratto di *Bernardino Vanni*, 929, **693**, 937. Timoteo Viti: *Madonna*, 992, **744**.

Collezione Martin Le Roy

Attribuite a Bernardo da Parenzo: Due figure imitate dal Mantegna, 290 in nota.

Collezione della Contessa di Pourtalès

Francia: *Madonna con San Giovanni e un Angelo*, 952 in nota.

Collezione Joseph Reinach

Seguace del Costa: *Il Riposo in Egitto*, 835-836, **618**.

Collezione del Visconte di Sérincourt

Timoteo Viti (attr. a): Busto di giovane, 492 in nota.

Collezione Spiridon

- Francesco del Cossa: *Santa Lucia e San Liberale*, 596, **447** e **448**.
Bartolomeo Vivarini: *Polittico*, 312, 334, **261**.

Museo André

- Carlo Crivelli: Frammento di predella. *Tre Santi*, 394 in nota.
Vittorio Crivelli: *Santo Vescovo*, 396, **308**.
Francesco del Cossa: *Sant' Orsola*, 596-597, **449**.
Id.: *Vetrata. Madonna*, 592, 642, **485**.
Baldassarre d' Este (?): *Ritrattino*, 722, **537**.
Maestro affine a Cristoforo da Lendinara: *Madonna*, 504, **392**.
Bottega del Mantegna: *Madonna e i Santi Ludovico e Girolamo*, 252 in nota, 488, **381**.
Seguace del Mantegna: *Madonna tra due Santi*, 472, **368**.
Francesco Mantegna: *Ecce Homo*, 262 in nota, 482, **377**.
Giorgio Schiavone: *Madonna tra due Santi*, 17, 45, **25**.
Id.: *Ritratto*, 46, **26**, 52 in nota.

Museo del Louvre

- Alessandro Araldi: *Madonna in trono fra due Santi*, 1121-1124, **845**.
Jacopo Bellini: *Quaderno di disegni*, 2, 3 anche in nota, 4.
Francesco Bianchi Ferrari: *San Giovannino*, 1078-1081, **811**, 1086.
Jacopo Boateri: *Madonna col Bambino e San Francesco*, 960, **716**.
Giovanni Antonio Boltraffio: *Ancona Casio*, 850, 982, 986.
Lorenzo Costa: *Il Regno delle Muse*, 756, 794-796, **588**.
Id.: *Il Regno del Dio Comr*, 756, 804 806, **595**.
Id.: *Ritratto di Isabella Gonzaga*, 806-807, **597**.
Carlo Crivelli: *San Giacomo della Marca*, 348, 380.
Ercole da Ferrara: *Santa Apollonia e San Michele*, 669-670, **499**.
Francesco Francia: *Natività*, 890.
Da Ercole da Ferrara: *Disegno con la Strage degli Innocenti*, 710.

- Francia e aiuti: *La Crocifissione e il Padre Adamo*, 952 in nota.
Giacomo Francia: *Madonna in trono e Santi*, 970, **727**.
Ercole Grandi: *Sacra Famiglia*, 834.
Gian Cristoforo Romano: *Ritratto di Beatrice d'Este*, 518 in nota.
Mantegna: *Madonna della Vittoria*, 98, 219-224, **159**, 226, 229, 234, 236, 237, 468, 1172, 1173.
Id.: *San Sebastiano*, 202-204, **141**.
Id.: *Crocifissione*, 90, 147, 154-159, **105**, 168.
Id.: *Il Parnaso*, 98, 237, 239-242, **172-173**, 260, 262, 804.
Id.: *Conflitto della Virtù contro il Vizio*, 98, 237-239, **171**, 241, 242, 262.
Bernardo da Parenzo: *Adorazione dei Magi*, 279, 208.
Maestro faentino: *Madonna col Bambino e Angioli*, 1021, **762**, 1024.
Cosmè Tura: *Pietà*, 536 538, **405**.
Id.: *San Francesco*, 549-550, **420**.
Bartolomeo Vivarini: *Il Beato Giovanni da Capistrano*, 307, 312, **240**.

Negoziò Trotti

- Francesco del Cossa: *Due ritratti*, 642-646, **486** e **487**.

PARMA

Cella di Santa Caterina

- Alessandro Araldi: *Affreschi*, 1120-1121, **843 844**.

Chiesa dell'Annunciata

- Francesco Zaganelli: *Ancona d'altare*, 1026.

Chiesa della Steccata

- Simone delle Spade: *Madonna e Santi*, 996.

San Giovanni Evangelista

- Correggio: *San Giovanni in Patmos*, 707.

- Giacomo e Giulio Francia: *Ancona d'altare*, 970.

Congregazione di Carità

- Seguace di Ercole da Ferrara: *San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista*, 1128, **847** e **848**.

Convento di San Paolo

Alessandro Araldi: Affreschi, 1120, 1124.

Id.: Copia del Cenacolo di Leonardo, 1124.

Correggio: Freschi, 248, 1144.

Duomo. Cappella a destra

Alessandro Araldi: Decorazione, 1120, 1124.

Id.: Ancona, 1120, 1124.

Duomo. Cripta

Alessandro Araldi: *Lo Sposalizio della Vergine*, 1124.

Duomo. Cupola

Correggio: Freschi, 1174.

Pinacoteca

Alessandro Araldi: *Annunciazione*, 1120, 1124.

Id.: *L'Annunciazione coi Santi Sebastiano e Caterina*, 1124, 846.

Correggio: *Madonna della scodella*, 1170.

Francesco Francia: *Deposizione*, 918, 681, 922, 932, 938.

Francia e aiuti: *Madonna in trono fra Santi*, 856, 944-946, 708.

Bottega del Francia: *Madonna col Bambino e San Giovannino*, 952 in nota, 960-961, 722.

Mantegna (copia dal): *Martirio e Morte di San Cristoforo*, 125 in nota.

Michele e Pier Ilario Mazzola: *Madonna e Santi*, 1104.

PAUSOLA

Collegiata

Lorenzo da San Severino: Tritico, 403, 313.

Antonio e Bartolomeo Vivarini: Polittico, 305, 307, 312, 239.

Sant'Agostino

Carlo Crivelli: *Madonna*, 394 in nota.

PAVIA

Galleria Malaspina

Carlo Crivelli: *Il Sudario di Veronica*, 348-350, 270.

Seguace di Bartolomeo Vivarini: *Madonna col Bambino*, 345, 267.

PERUGIA

San Pietro. Sacrestia

Gian Francesco de' Maineri (copia da): *Cristo che porta la Croce*, 1112.

PESARO

Museo Civico

Seguace di Bartolomeo Vivarini: *Crocifissione*, 341.

Marco Zoppo: *Cristo nel sarcofago tra due angeli*, 32, 13, 33.

Id.: *Testa del Battista*, 33-34, 17.

Oratorio Municipale

Giovanni Bellini: *Incoronazione della Vergine*, 436.

PIACENZA

Presso il sig. Gustavo della Cella

Bottega del Francia: *Madonna*, 952 in nota.

PIETROBURGO

Collezione Bloudoff

Francesco Francia, *Madonna*, 940, 698.

Collezione della Principessa Eugenia

Francesco Francia: *Madonna*, 880, 646, 960.

Collezione Leuchtenberg

Francesco Francia: *Madonna tra i Santi Domenico e Barbara*, 918, 678.

Collezione Orlow Davidoff

Francesco Francia: *Madonna col Bambino e San Giovannino*, 853, 854, 872-874, 642, 876.

Museo del Romitaggio

Francesco Francia: *Madonna in trono fra due Santi*, 854, 896-897, 662, 901, 902.

Scuola del Francia: *Madonna col Bambino e Santa Caterina*, 962.

Giacomo Francia: *Madonna*, 952, 963-967.

Id.: *Pietà*, 952 in nota, 967, 725.

Francesco Rizzo: *Adorazione dei Magi*, 476.

PISA

Collezione Schiff

Alessandro Araldi (replica da):
Madonna, 1124.

Marco Zoppo: *Cristo nel sarco-
fago*, 33, **16**, 34 in nota.

PRAGA

Esposizione di Arte sacra nel 1904

Marco Zoppo: *San Girolamo*, 34
in nota.

PRESBURGO

Collezione Pallfy (ora a Budapest)

Francesco Francia: *Sacra Fam-
glia*, 854, 878-880, **645**, 946, 952
in nota, 960.

PROVESANO (FRIULI)

Chiesa Parrocchiale

Gian Francesco da Tolmezzo: Fre-
schi, 440.

RAGUSA

San Domenico

Ragusino (il): Dipinti, 346.

RANICA (BERGAMO)

Chiesa Parrocchiale

Bartolomeo Vivarini: *Quattro San-
ti*, 338 in nota.

RAVENNA

Accademia di Belle Arti

Bernardino Zaganelli: *Orazione
nell'orto*, 1032, **774**.

Francesco Zaganelli: *Natività*,
1035, **778**.

RECANATI

Duomo. Sagrestia

Ludovico da Sanseverino: Ancona
d'altare, 405.

REGGIO (EMILIA)

Battistero

Francesco Caprioli: *Il Battesimo
di Cristo*, 1095, 1097-1098, **830**.

Cattedrale

Bernardino Orsi: *Madonna e Santi*,
1098.

Museo Civico

Seguace del Tura: Cassettina da
reliquie, 1094-1095, **828-829**.

Scultore seguace del Tura: *San
Sebastiano*, in terracotta, 586.

RICHMOND

Galleria Cook

Seguace del Costa: *Annunciazione*,
834-835, **617**.

Carlo Crivelli: *Madonna*, 364-370,
284.

Baldassarre d'Este: Ritratto, sup-
posto di *Tito Strozzi*, 719, 722,
536.

Seguace di Ercole da Ferrara:
Flagellazione, 752.

Gian Francesco de' Maineri: *Me-
dea*, 1116-1120, **842**.

Cosmè Tura: *L'Arcangelo Ga-
briele e l'Annunciata*, i *Santi
Francesco e Maurelio*, 538, **406**.

Marco Zoppo: *Madonna*, 29 31, **9**.

RIETI

Collezione Potenziani

Giovanni Bellini: *Madonna*, 424,
329.

RIMINI

Chiesa di San Francesco

Piero della Francesca: Fresco,
anche in nota.

ROMA

Basilica dei Santi Apostoli (già nella)

Melozzo da Forlì: *L'Ascensione
di Cristo*, 214, 228.

Biblioteca Vaticana

Franco de' Russi: Miniature, 586.

Santa Francesca Romana

Pellegrino Munari (?): *Madonna
in trono tra due Santi*, 1088-
1090, **818**.

San Nicola in Carcere

Lorenzo Costa: *L'Ascensione di
Cristo*, 786-790, **583**, 842.

Collezione Blumenstihl

Ercole da Ferrara: *Pietà*, 694-696, **521**.

Collezione Chigi

Da Ercole de' Roberti: *Istorie di Melchisedech*, 709.

Mazzolino: *Adorazione dei Magi*, 746, **550**.

Collezione del Cardinal Fesch (già)

Vittorio Crivelli: Dipinto, 396.

Collezione dell'Avv. Mazzocchi

Gian Francesco de' Maineri (copia da): *Cristo che porta la Croce*, 1112.

Collezione di Donna Laura Minghetti

Lorenzo Costa: *Annunciazione*, 820 in nota.

Collezione Nevin (già)

Carlo Crivelli: *Pietà*, 394 in nota.

Collezione Sterbini

Scuola del Francia: *Madonna tra due angeli*, 952 in nota, 958-959, **712**.

Copia da Bernardo da Parenzo: *Scena mitologica*, 290 in nota.

Collezione Stroganoff

Ercole da Ferrara: *Allegoria*, 692-693, **518**.

Presso il sig. Palumbo (ora nella Collezione del sig. Basile Khwoshinsky)

Ludovico da San Severino: *Madonna in trono tra San Niccolò da Bari e San Girolamo*, 404-405, **315**.

Presso il sig. Tavazzi

Ercole da Ferrara: *La Deposizione della Croce* (finita da Bastiano Filippi), 708-709, **530**.

Collezione Visconti-Venosta

Lorenzo Costa: *Creazione d'Eva*, 807-810, **598**.

Id.: *La Tentazione*, 807-810.

Id.: *Espulsione dal Paradiso*, 807, 810.

Id.: *Mosè che batte la roccia*, 807-810, **599**.

Galleria Barberini

Lorenzo Costa: *Sacra Famiglia*, 806, **596**.

Scuola del Francia: *Sacra Famiglia*, 952 in nota, 955-957, **710**.

Galleria Borghese

Jacopo Boateri: *Madonna e i Santi Girolamo e Caterina*, 960, **717**.

Francesco Francia: *Santo Stefano*, 862, **634**.

Francesco Francia e aiuti: *Madonna*, 952 in nota.

Giacomo Francia (?): *Sant'Antonio da Padova*, 952 in nota.

Mazzolino: *L'Adorazione dei Magi*, 746, **551**.

Galleria Capitolina

Ercole da Ferrara: *Ritratto di donzella*, 694, **520**.

Francesco Francia: *La Circoncisione*, 942.

Seguace del Francia: *Madonna e Santi*, 973.

Garofalo: *Madonna*, 728 729, **540**.

Mazzolino: *Disputa di Gesù nel Tempio*, 746.

Id.: *Natività*, 746.

Galleria Colonna

Bartolomeo Vivarini: *Madonna*, 308, 325.

Galleria Colonna (nell'appartamento privato)

Cosmè Tura: *Ala destra dell'ancona Roverella. I Santi Paolo e Maurelio*, 532, **402**, 536.

Id.: *Madonna adorante il Figlio*, 542-546, **412**.

Id.: *La Vergine Annunciata*, 538, **407**, 354.

Galleria Doria

Chiodarolo: *Sacra Famiglia*, 838, **622**.

Gian Francesco de' Maineri: *Cristo che porta la croce*, 1112, **838**.

Mazzolino: *La Disputa di Gesù nel Tempio*, 746.

Id.: *Pietà*, 746.

Id.: *Strage degli Innocenti*, 746.

Bernardo da Parenzo: *Due Istorie di Sant'Antonio Abate e un Episodio della vita di San Ludovico*, 282, **212-213**, **214**.

Galleria Nazionale Corsini

Francesco Bianchi Ferrari: *Cristo nell'orto*, 1070, 1078, **810**, 1080.

Francesco Francia: *San Giorgio*, 870, **639**.

Giusto de' Menabuoi (attr. a): Disegni nella cronaca figurata, 2.

Galleria Sciarra (già)

Francesco Bonsignori: *Ritratto di un guerriero*, 466, **366**.

Pinacoteca Vaticana

Francesco del Cossa: Predella: *Fatti della vita di San Vincenzo Ferreri*, 618, 620-632, **471-476**.

Carlo Crivelli: *Cristo deposto nel sepolcro*, 392, **302**.

Id.: *Madonna*, 348, 380, **293**.

Bottega del Crivelli: *Madonna e quattro Santi*, 394 in nota, 394.

Villa Albani

Bernardino Zaganelli: *Cristo morto fra due angeli*, 1032, **772**.

OVIGO

Pinacoteca

Quirizio da Murano: *Santa Lucia e fatti della sua vita*, 346.

SAN FELICE SUL PANARO

Chiesa Parrocchiale

Bernardino Loschi: Trittico, 1090.

SAN GINESIO (PICENO)

Chiesa

Stefano Folchetti: Ancona d'altare, 406.

SAN GIOVANNI IN PERSICETO

Municipio

Francesco Francia: *Il Battista*, 929, **691**, 936.

SAN MARINO

Chiesa di San Francesco

Girolamo Marchesi: Ancona d'altare, 1039.

SAN SEVERINO

Galleria Comunale

Vittorio Crivelli: Polittico, 396, **306**.

Lorenzo da San Severino: *Madonna col Bambino tra due Santi*, 403, **312**.

SASSARI

Museo

Bartolomeo Vivarini: *Madonna*, 308, 322, **246**, 323, 325, 356.

SCURANO (PARMA)

Michele e Pier Ilario Mazzola: *Madonna fra due Santi*, 1104.

SCHOTTWIEN (presso SEMMERING)

Seguace del Costa: *Annunciata*, 834, **615**.

SCHWERIN

Galleria Granducale

Seguace del Costa e del Francia: *Madonna col Bambino e San Francesco*, 977, **733**.

SIENA

Sagrestia Piccolomini

Girolamo da Cremona: Miniatore, 474.

SIGMARINGEN

Galleria Granducale (già; ora presso il Reinardt a Chicago)

Giovanni Bellini: *Madonna*, 424.

SOCCHIEVE (FRIULI)

Sant'Antonio

Gian Francesco da Tolmezzo: Freschi, 440.

San Martino

Gian Francesco da Tolmezzo: Freschi, 440, **341**.

STONYHURST COLLEGE (LANCA-
SHIRE)

Carlo Crivelli: *Madonna*, 394 in
nota.

STRASBURGO

Museo

Correggio: *Giuditta*, 248, 1166-
1168, **889**.

Seguace del Costa: Due quadretti
con *Storie della Vita di Gesù*,
847.

Seguace di Carlo Crivelli: *Ado-
razione dei Magi*, 394 in nota.

Bartolomeo degli Erri: *Madonna
col Bambino*, 34 in nota, 1052,
790.

Seguace del Mantegna: *Sacra Fa-
miglia*, 352, **271**.

Bernardino Zaganelli (?): *Sposali-
zio di Santa Caterina*, 1032, **771**.

TEPLITZ

Castello del Principe Clary-Aldringen

Lorenzo Costa: *La Investitura di
Federigo II Gonzaga a Capi-
tano della Chiesa*, 760, 761, 810-
815, **604-608**.

TORINO

Accademia Albertina

Francesco Francia: *Il Battista*,
895, **661**.

Gian Francesco de' Maineri: *Ma-
donna*, 1112-1115, **840**.

Museo Civico

Seguace di Ercole da Ferrara: Mi-
niature nel « Messale della Ro-
vere », 752.

Pinacoteca

Francesco Francia: *Deposizione*,
856, 944-946, **707**.

Bottega del Mantegna: *Sacra Fa-
miglia e Santi*, 262 in nota, 488,
380.

Mazzolino: *Madonna e Santi*, 748,
554.

Giorgio Schiavone: *Madonna*, 17,
45, **24**, 52 in nota.

Timoteo Viti: *Madonna*, 992.

Bartolomeo Vivarini: *Madonna*,
310, 325.

TORRE DI PALME

Chiesa Parrocchiale

Vittorio Crivelli: Polittico, 396,
304-305.

TOURS

Museo

Mantegna: *L'Ascensione di Cristo*,
90, 147, 154-159, **106**, 162, 256,
356, 488.

Id.: *L'Orazione nell'Orto*, 90, 147,
154-159, **104**, 356, 488.

TREBASELEGHE (VENETO)

Chiesa Parrocchiale

Andrea da Murano: Ancona, 346.

UDINE

Duomo

Domenico da Tolmezzo: Ancona,
437.

URBINO

Duomo. Sacrestia

Timoteo Viti: *I Santi Tommaso e
Martino e due adoratori*, 980,
988, **740**.

Palazzo Ducale

Carlo Crivelli: Stendardo. *San
Bernardino*, 394 in nota.

Timoteo Viti: Vetrata. *Annuncia-
zione*, 979, 982, **735-736**.

Id.: *Sant'Apollonia*, 992 in nota.

Bottega di Timoteo Viti: *San Se-
bastiano*, 992 in nota.

VENEZIA

Basilica di San Marco

Gentile Bellini: Ante d'organo:
414-416, **322-325**, 424, 430.

Cappella de' Mascoli

Michele Giambono: *La Visitazione
di Maria a Elisabetta*, 100, 102.

Andrea Mantegna e Michele Giam-
bono: *La Morte di Maria*, 100,
102, **59-61**.

Sant'Antonino

Lazzaro Bastiani: *Cristo morto*,
408-410, **310**.

Sant'Eufemia

Bartolomeo Vivarini: Trittico, 310.

San Francesco della Vigna

Antonio da Negroponte: *Madonna col Bambino*, 302-303, **237**.

San Giovanni in Bragora

Bartolomeo Vivarini: Trittico, 310, 325, **249**.

Santi Giovanni e Paolo

Bonsignori (attr. a): Ancona d'altare, 466.

Bartolomeo Vivarini: *Sant'Agostino*, 308, 330, **256**.

Id.: *Santi Domenico e Lorenzo*, 338 in nota

Su disegno di Bartolomeo Vivarini: Parte di vetrata, 308.

Santa Maria Formosa

Bartolomeo Vivarini: Trittico, 308, 330, **254**, 330.

Santa Maria dei Frari

Bartolomeo Vivarini: Trittico. *San Marco tra quattro Santi*, 308, 328-329, **252-253**, 330.

Id.: *Madonna fra quattro Santi*; nella cimasa, *Cristo nel sarcofago*, 310, 325, **250**, 334.

Chiesa della Salute

Bartolomeo Vivarini: *Due Santi a mezzo busto*, 338 in nota.

Santo Stefano

Bartolomeo Vivarini: *Due Santi*, 333 in nota.

Ca' d'Oro

Mantegna: *San Sebastiano*, 216, **157**.

Collezione Franchetti

Girolamo Marchesi: *Madonna e Angeli*, 1039, **780**.

Galleria dell'Accademia

Gentile Bellini: *Il Beato Giustini*, 416-420, **326-327**.

Giovanni Bellini: *Madonna adorante il Bambino dormiente sulle ginocchia*, 420-424, **328**.

Francesco Benaglio: *Madonna fra quattro Santi*, 444, **346**.

Carlo Crivelli: *Quattro Santi*, 394 in nota.

Id.: *Santi Pietro e Paolo*, 394 in nota.

Id.: *Santi Girolamo e Agostino*, 394 in nota.

Mantegna: *San Giorgio*, 159-160, **107**, 162, 256.

Jacopo da Montagnana: *L'Arcangelo e l'Annunciata*, 293, **225-226**.

Id.: Ritratto di una monaca, 293, **228**.

Quirizio da Murano: *Madonna*, 346, **268**.

Id.: *Il Redentore che comunica una monaca*, 346.

Giorgio Schiavone: *Crocifissione*, 46, **27**, 52 in nota.

Cosmè Tura: *Madonna*, 542, **411**.

Alvise Vivarini: *I Santi Sebastiano, Giovan Battista, Antonino e Lorenzo*, 410, **317, 318, 319, 320, 414**.

Antonio Vivarini e Giovanni d'Allemagna: *Madonna e Santi*, 334.

Bartolomeo Vivarini: Polittico, 308, 314-318, **242-243**.

Id.: *Santa Barbara*, 334, **260**.

Id.: *Santa Maria Maddalena*, 334.

Bottega di Bartolomeo Vivarini: Polittico. *La Natività e Santi*, 308, 336, 338 in nota.

Seguace di Bartolomeo Vivarini: *Madonna*, 338, **263**.

Gian Francesco da Tolmezzo: *Madonna*, 440, **343**.

Galleria Layard

Lorenzo Costa: *Trionfo di Miriam*, 807-810.

Id.: *Raccolta della Manna*, 807, 810.

Seguace del Costa: *Natività*, 820 in nota.

Garofalo (?): *Madonna fra due Santi*, 729-730, **541**.

Mazzolino: *Natività*, 748, **552**.

Niccolò Pizzolo (replica dal): *Ecce Homo*, 86.

Cosmè Tura: *La Primavera*, 521, 522, **394**, 524.

Museo Correr

Giovanni Bellini: *Crocifissione*, 434-436, **337**.

Id.: *Cristo morto tra due angeli*, 436, **340**.

Id.: *Trasfigurazione*, 424, 427, **331, 436**.

Ansuino da Forlì (attr. a): Ritratto, 62-64, **35**.

Giorgio Schiavone: *Madonna col Bambino*, 46, **28**.

Cosmè Tura: *Pietà*, 538-542, **409**.
Su disegno di Timoteo Viti: Piatti, 982, **737** e **738**.

Bartolomeo Vivarini: *Madonna*, 338 in nota.

Id.: Sala XV, n. 28

Bartolomeo Vivarini: *Madonna*, 338 in nota.

Seguace di Bartolomeo Vivarini: *Madonna tra l'Arcangelo e l'Annunciata*, 338, **264**.

Id.: Trittico, *Madonna tra i Santi Girolamo e Agostino*, 338-341, **265**.

Id.: Ritratto del Doge Francesco Foscari, 341, **266**.

Palazzo Ducale

Giovanni Bellini: *Cristo nel sepolcro*, 428-430, **333**.

Raccolta Querini-Stampalia

Mantegna: *Circoncisione*, 204.

VERCELLI

Museo Borgogna

Jacopo Boateri: *Sacra Famiglia*, 952 in nota, 960, **714**.

VERONA

Sant'Anastasia. Cappella Lavagnoli

Francesco Benaglio: *La Predicazione di Cristo*, 446, 447.

San Bernardino

Francesco Benaglio: Trittico. *Madonna e Santi*, 441-444, **344**.

Francesco Bonsignori: *Madonna fra quattro Santi*, 466, **365**.

San Zeno

Mantegna: Ancona, 32, 90, 101, 102, 146-154, **97-100**, 159, 160, 162, 200, 256, 355, 440, 441, 444, 448, 450, 475, 536.

Chiostro di San Bernardino. Biblioteca

Domenico Morone: Freschi, 462, **364**.

Museo Civico

Carlo Crivelli: *Madonna*, 352-355, **272**, 356.

Francesco Benaglio: *Madonna*, 444, **345**.

Tardo seguace di Benaglio: Trittico. *La Madonna fra i Santi Giacomo e Pietro*, 446-447, **348**.

Francesco Bonsignori: *Madonna col Bambino*, 466.

Id.: *Madonna in trono fra quattro Santi*, 466.

Bottega del Francia: *Madonna fra due Santi e un Angelo*, 652 in nota, 957-958, **711**.

Girolamo dai Libri: *La Madonna in trono, San Giuseppe e l'arcangelo Raffaele che conduce Tobìolo*, 468.

Bottega del Mantegna: *Sacra Famiglia*, 262 in nota.

Seguace del Mantegna: *Madonna tra due Santi*, 472, **367**.

Jacopo da Montagnana: *Il Beato Giustiniani*, 293, **227**.

Bernardo da Parenzo: *La Caduta di San Paolo*, 279-282, **210**.

Francesco Rizzo: *Adorazione dei Magi*, 476.

VIADANA

Santa Maria in Castello

Bartolomeo Vivarini: Polittico, 306 anche in nota, 307 in nota.

VICENZA

Pinacoteca

Gian Francesco de' Maineri: *Nascita di San Domenico*, 1112-1116, **841**.

Bernardino e Francesco Zaganelli: *La Madonna delle Rose*, 1027-1028, **767**.

VIENNA

Collezione del Conte Lanckoronski

Bernardo da Parenzo: *Angelo e demonio che si disputano l'anima di una donna*, 290 in nota

Collezione von Reisinger

Correggio: *Sposalizio di Santa Caterina*, 1162-1166, **887-888**.

Accademia Albertina

Francesco Francia: *Il Giudizio di Paride*, 938, **695**.

Francia (dal): Stampa della *Crocefissione* della Pinacoteca di Bologna, presa avanti la niellatura, 857, **631** (riproduzione ingrandita).

Galleria dell'Accademia di Belle Arti

Francesco Francia: *Madonna fra due Santi*, 856, 940, **700**, 946.

Maestro affine al Bonascia: *Santa Maria Maddalena*, 1058, **797**.

Museo Imperiale

Francesco Francia: *Madonna in trono fra i Santi Francesco e Caterina*, 929, **686**, 930-931, 940.
Mantegna: *San Sebastiano*, 15, 168-172, **114**, 203, 204.

Cosmè Tura: *Cristo morto tra due angeli*, 528-530, **399**.

Bartolomeo Vivarini: *Polittico*, 308, 334, **258**.

Marco Zoppo (attr. a): *Madonna e due angeli*, 34 in nota.

Galleria Liechtenstein

Lorenzo Costa: *Ritratto virile*, 766, **565**.

Scuola del Francia: *Madonna*, 961-962.

Marco Meloni: *Ritratto*, 952 in nota, 1094, **827**.

Niccolò Pizzolo: *Ecce Homo*, 86, **57**.

Francesco Zaganelli: *Santa Chiara*, 1035-1036, **779**.

VITERBO

Duomo

Girolamo da Cremona: *Gesù tra quattro Santi*, 474, **369**.

WALLINGTON HALL

Collezione Trevelyan

Francesco Francia: *Madonna*, 906, **668**, 960.

WIMBORNE

Canford Manor. Collezione di Lord Wimborne

Marco Zoppo: *Madonna e angeli*, 23-26, **5**, 34 in nota, 36, 40, 52 in nota, 320.

INDICE DEGLI ARTISTI

Alberto da Ferrara, 847.
 Alessandro Araldi, 1102, 1120-1128.
 Alessandro Giraldis, miniatore, 586.
 Allegri, v. Antonio Allegri da Correggio.
 Alvise Vivarini, 264, 325, 410-414, 462, 466, 704, 722, 862, 864.
 Amadio da Milano, orafo, 515.
 Amatrice (Cola dell') v. Nicola Filotesio.
 Amico Aspertini, 756, 979, 998, 999-1018.
 Andrea del Castagno, 100, 102 anche in nota.
 Andrea da Como, pittore, 722.
 Andrea da Murano, 308, 346.
 Andrea da Vicenza, pittore, 494.
 Andrea Mantegna, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 14, 15, 20, 21 anche in nota, 22, 23, 25, 26, 34, 44, 62, 65 anche in nota, 68, 70, 71, 78, 79, 80, 81, 82, 86-262, 263-492, 493, 494, 495, 496, 506, 522, 532, 536, 542, 558, 594, 630, 636, 646, 665, 666, 676, 686, 712, 728, 752, 756, 760, 794, 804, 810, 812, 815, 820, 1048, 1058, 1090, 1102, 1104, 1129, 1134, 1138, 1152, 1156, 1157, 1158, 1162, 1166, 1168, 1172, 1173, 1174, 1175.
 Andrea Squarcione, pittore, 21.
 Angiolo e Bartolomeo degli Erri, 6, 34 in nota, 1048-1054, 1055, 1095.
 Angiolo Zoto, pittore, 272.
 Angiolo Maccagnino da Siena, 8, 88, 508.
 Anguissola, v. Luigi Anguissola.

Ansuino da Forlì, 1, 10, 54-56, 62-64, 72, 81, 82, 84, 86, 118, 130, 263, 279.
 Antonello da Messina, 264, 410, 472, 704, 770, 772, 862.
 Antonello de Saliba, 346.
 Antonio Allegri da Correggio, detto il Correggio, 200, 229, 248, 688, 707, 1062, 1064, 1073, 1124, 1128, 1126-1175.
 Antonio Bertolotti, 1148-1152.
 Antonio Cicognara, 584.
 Antonio del Cossa, architetto, 588.
 Antonio da Crevalcore, 850-851.
 Antonio da Negroponte, 302-303.
 Antonio da Pavia, 476.
 Antonio di Cristoforo, scultore, 493.
 Antonio di Gregorio, marmorario, 824.
 Antonio di Bartolomeo Maineri, 851, 1102.
 Antonio Orsini da Venezia, pittore, 514.
 Antonio Pirri, 1018.
 Antonio Pisano (erroneamente chiamato Vittore Pisano) detto il Pisanello, 1, 21, 60, 61, 62, 88, 440, 833.
 Antonio del Pollaiuolo, 12, 49.
 Antonio Solario, detto lo Zingaro, 656.
 Antonio Vivarini, 65 anche in nota, 66 anche in nota, 88, 302, 305, 306, 307 in nota, 308, 312, 314, 328, 330, 346, 350, 356, 374, 414, 420, 524, 1052.
 Altichiero, 1.

Araldi, v. Alessandro Araldi.
 Arduino da Baiso, intarsiatore 8, 502.
 Aretusi, v. Pellegrino Aretusi detto Munari.
 Aspertini, v. Amico o Guido Aspertini.
 Avanzo (socio di Altichiero), 1.
 Azzi (famiglia degli), pittori, 1048.
 Baldassarre Carrari, 1046.
 Baldassarre d'Este, 514, 584, 712-723, 1102.
 Bardi (Donato de'), v. Donatello.
 Bartolino Grosso, 1102.
 Bartolomeo Bonascia, 6, 1048, 1054-1058.
 Bartolomeo degli Erri, vedi Angiolo e Bartolomeo degli Erri.
 Bartolomeo, di Jacopo Benati, pittore, 722.
 Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo, 978, 1045.
 Bartolomeo Tristano, architetto, 824.
 Bartolomeo Veneto, 806, 1128 in nota.
 Bartolomeo Vivarini, 264, 302, 303-337, 337-346, 350, 352, 354, 356, 378, 406, 410, 414, 420, 524, 594.
 Bastiani, v. Lazzaro Bastiani.
 Bastiano Filippi, 709.
 Bellini, v. Gentile o Giovanni, o Jacopo Bellini.
 Benaglio, v. Francesco o Girolamo Benaglio.
 Benedetto degli Erri, pittore, 1048.
 Benvenuto Tisi detto il Garofalo, 728-730, 1138.
 Bernardino Betti detto il Pinturicchio, 568, 1006, 1008, 1016.
 Bernardino Butinone, 475.
 Bernardino Loschi, 1090-1093, 1102.
 Bernardino Orsi, 1098.
 Bernardino Zaganelli da Cotignola, 1018, 1024-1036.
 Bernardino Zenale, 475, 722.
 Bernardo da Parenzo detto il Parenzano o il Parentino, 117, 273-290, 298, 500 in nota.
 Bertucci, v. Giovan Battista Bertucci da Faenza.
 Biagio Pipini, o Pupini, detto Biagio delle Lame, 978.
 Biagio Rossetti, architetto, 824.
 Bianchi-Ferrari, v. Francesco Bianchi-Ferrari.
 Boateri, v. Jacopo Boateri.

Boccaccio Boccaccino, 99, 723-728, 730, 755, 1100, 1138.
 Bonascia, v. Bartolomeo Bonascia.
 Bono ferrarese, 7 anche in nota, 56-62, 66 in nota, 72, 86, 88, 118, 494, 495, 496.
 Bonsignori, v. Francesco Bonsignori.
 Butinone, v. Bernardino Butinone.
 Canozzi, v. Cristoforo o Lorenzo Canozzi da Lendinara.
 Caprioli, v. Francesco Caprioli.
 Carlo Crivelli, 140, 264, 346-394, 394-406, 420, 449, 450.
 Caroto, v. Francesco Caroto.
 Correggio, v. Antonio Allegri da Correggio.
 Caselli, v. Cristoforo Caselli.
 Cesare Cesariano da Reggio, 1102.
 Cesare Tamaroccio, 756, 979, 996-998.
 Chiodarolo (il), v. Giovan Maria Chiodarolo.
 Chiulinovich, v. Giorgio Chiulinovich.
 Cicognara, v. Antonio Cicognara.
 Cima da Conegliano, 864, 1093.
 Cola dell'Amatrice, v. Nicola Filotesio.
 Coltellini, v. Michele Coltellini.
 Cosimo Tura, detto Cosmè, 34 in nota, 66 in nota, 78, 88, 92, 318, 367, 420, 449, 494, 495, 496, 498, 506 558, 558 586, 594, 599, 630, 656, 658, 666, 669, 670, 673, 675, 676, 688, 692, 700, 712, 715, 716, 717, 720, 742, 749, 761, 763, 766, 774, 786, 820, 918, 1035, 1048, 1052, 1095.
 Cossa (del), v. Francesco del Cossa.
 Costa, v. Lorenzo Costa.
 Cotignola (il), v. Bernardino o Francesco Zaganelli, oppure Girolamo Marchesi.
 Cristoforo Canozzi da Lendinara, 6, 8, 61, 88, 500-504, 508, 1046, 1058.
 Cristoforo Caselli, detto Temperello, 996, 1104, 1120.
 Cristoforo del Cossa, architetto, 588.
 Cristoforo Scacco, 448-450.
 Crivelli, v. Carlo o Vittorio Crivelli.
 Domenico da Tolmezzo, 437.
 Dario da Treviso, 12, 19-20.
 Domenico di Paris, scultore, 494, 586, 660.
 Domenico Morone, 458-462.

Domenico Panetti, 728, 736-738, 742.
Donatello, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 19, 22,
24, 26, 34, 40, 44, 54, 56, 62, 64,
66, 80, 82, 86, 87, 104, 108, 111,
112, 117, 130, 147, 150, 152, 228,
256, 301, 318, 360, 370, 493, 494,
522, 524, 878.

Dosso Dossi, v. Giovanni Luteri.

Enzola, orafo, 532 in nota.

Ercole di Giulio Cesare Grandi, 656,
692, 710, 712, 729, 730, 738, 742,
810, 820-834, 1018, 1138, 1139,
1140.

Ercole de' Roberti o Ercole da Fer-
rara, 586, 592, 646, 656-712, 712-
752, 761, 763, 766, 772, 774, 790,
801, 820, 824, 826, 849, 852, 855,
857, 860, 875, 878, 918, 940, 973,
1004, 1011, 1012, 1016, 1024, 1030,
1032, 1048, 1064, 1066, 1069, 1070,
1088, 1104, 1106, 1112, 1115, 1116,
1120, 1128, 1130, 1138, 1139.

Erri (degli), v. Angiolo e Barto-
lomeo degli Erri.

Evangelista di Piandimeleto, 979,
981.

Filippino Lippi, 850, 977.

Filippo Lippi, 1, 2, 10, 19, 54, 64,
746.

Filippo Mazzola, 1102, 1104.

Filippo da Verona, 298.

Filippo de' Tealdi, pittore, 518, 849.

Folchetti, v. Stefano Folchetti.

Francesco Benaglio, 441-446, 447,
448.

Francesco Bianchi Ferrari, 1048-
1086, 1087, 1095, 1097, 1098, 1121,
1124, 1136, 1156, 1162, 1172.

Francesco Bonsignori, 462-466.

Francesco Caprioli, 1095-1098.

Francesco Caroto, 469.

Francesco del Cossa, 6, 61, 64, 384,
496, 500, 502, 570, 584, 586-650,
650-656, 666, 678, 692, 712, 824,
826, 849, 852, 1022, 1024, 1048,
1052, 1058.

Francesco di Simone da Santacroce,
475.

Francesco Fantinanti, pittore, 518.

Francesco Mantegna, 99, 476-492,
1152, 1162, 1168.

Francesco Morone, 462.

Francesco Raibolini detto il Francia,
736, 742, 748, 755, 756, 760, 772,
774, 775, 780, 786, 790, 800, 801,

806, 820, 824, 846, 850, 852-952,
952-1018, 1032, 1039, 1044, 1048,
1094, 1038, 1102, 1121, 1124, 1138,
1158, 1162, 1164, 1172, 1174.

Francesco Rizzo, 476.

Francesco Squarcione, 2, 5, 6, 9-19,
20, 21, 22, 23, 26, 34, 40, 44, 48,
52, anche in nota, 53, 54, 64, 65
in nota, 87, 90, 102 in nota, 87,
90, 102 in nota, 140, 263, 279, 318.

Francesco di Uguccione, pittore,
13, 52.

Francesco Zaganelli da Cotignola,
1024-1036, 1039.

Francia, v. Francesco, o Giacomo
o Giulio Francia.

Franco de' Russi, 586.

Frate (il), v. Giovanni Antonio Scac-
ceri.

Franzè (il), orafo, 853.

Galasso ferrarese, 734 in nota, 61,
88, 495-500, 504, 506, 590, 597,
598, 692, 712, 849, 852.

Garofalo, v. Benvenuto Tisi.

Gentile Bellini, 89, 264, 294, 414-
420, 424, 430.

Gentile da Fabriano, 2, 312, 513.

Gerino da Pistoia, 1108.

Giacomo Filippo Ditraldi, 849.

Giacomo Francia, 853, 946, 952 in
nota, 963-972.

Giacomo Turola, pittore, 495, 506.

Gian Cristoforo Romano, scultore,
518 in nota.

Gian Francesco de' Maineri, 659,
752, 1104-1120.

Gian Marco Cavalli, orafo, 96, 252.

Giorgio Chiuliovich detto Giorgio
Schiavone (ed erroneamente chia-
mato Gregorio), 11, 12, 13, 16,
17, 18, 19, 21, 34-52, 320, 458.

Giorgio da Sebenico, scultore, 49.

Giovan Battista Bertucci da Faenza,
1044.

Gian Pietro Zarotti, 1102, 1104.

Giorgio Allegretti, orafo, 515.

Giovan Francesco da Tolmezzo, 440.

Giovan Matteo di Miniato Burgati,
pittore, 518.

Giovanni Antonio de' Amadei detto
l'Omodeo, scultore, 720.

Giovanni Antonio Boltraffio, 850,
982, 986.

Giovanni Antonio da Brescia, inci-
sore, 1158.

- Giovanni Antonio Scacceri o Scaccerare, detto il Frate, 1081, 1085, 1086.
- Giovanni Costa di Fiandra, arazziere, 515.
- Giovanni d'Alemagna, 65 anche in nota, 66 anche in nota, 71, 88, 312, 330, 350.
- Giovanni da Correggio, arazziere, 515.
- Giovanni da Milano, pittore, 960.
- Giovanni Bellini, 89, 98, 154 in nota, 237, 264, 414, 420-436, 542, 665, 666, 676, 682, 686, 688, 704, 772, 804.
- Giovanni del Sega, 1090.
- Giovanni Luteri, detto Dosso Dossi, 710, 970.
- Giovanni Maria Chiodarolo, 756, 786 in nota, 796, 798, 800, 802, 838-844.
- Giovanni Mille di Fiandra, arazziere, 515, 517.
- Giovanni Miretto, 1.
- Giovanni Nani, scultore, 4.
- Giovanni da Pisa, scultore, 65, 80.
- Giovanni di Vendramin, pittore, 11, 52.
- Giovanni Santi, 98, 979.
- Giraldi, v. Alessandro o Guglielmo Giraldi.
- Girolamo Benaglio, 446, 448.
- Girolamo da Cremona, 474-475.
- Girolamo dai Libri, 466-469.
- Girolamo di Giovanni da Camerino, 656 in nota.
- Girolamo Genga, 988.
- Girolamo Marchesi da Cotignola, 1024, 1036-1039, 1045.
- Girolamo Moceto, 248.
- Giuliano degli Apollini, orafo, 532 in nota.
- Giulio Francia, 946, 969-972.
- Giusto de' Menabuoi, 2.
- Grandi, v. Ercole di Giulio Cesare Grandi.
- Grimaldi, v. Lazzaro Grimaldi.
- Guglielmo Giraldi, detto il Magro, miniatore, 586.
- Guido Aspertini, 750, 854, 1003.
- Guido Mazzoni, 537, 640, 1062.
- Innocenzo Francucci, detto Innocenzo da Imola, 978, 1045.
- Jacopino Loschi, 1090, 1102.
- Jacopo Bellini, 2, 3, 4, 7, 8, 22, 84, 87, 88, 89, 100, 104, 108, 111, 117, 130, 131, 156, 158, 302, 408, 416, 420, 472, 665, 666.
- Jacopo Boateri, 952 in nota, 959-960.
- Jacopo da Montagnana, 273, 293-298.
- Lazzaro Bastiani, 264, 406-410.
- Lazzaro Grimaldi, 99, 724, 755, 1069-1102.
- Lelio Orsi da Novellara, 1098.
- Lendinara (da), v. Cristoforo o Lorenzo Canozzi da Lendinara.
- Leonardo Scaletti o di Scaletta, 656, 1022.
- Leonardo da Vinci, 1124.
- Leon Battista Alberti, 9, 650.
- Liberale da Verona, 278, 469.
- Lippo Dalmasio, 632.
- Lombardi (i), scultori, 124, 472.
- Lorenzo Allegri, pittore, 1146.
- Lorenzo Canozzi da Lendinara, 6, 8, 61, 74, 88, 500, 504, 508, 1046, 1058.
- Lorenzo Costa, 99, 237, 492, 516-517 in nota, 618, 702, 704, 724, 736, 738, 742, 748, 752-820, 820-847, 849, 850, 852, 855, 862, 886, 917, 918, 953, 977, 978, 998, 999, 1016, 1024, 1031, 1048, 1100, 1102, 1124, 1136, 1138, 1148, 1156, 1158, 1162, 1174.
- Lorenzo da San Severino, 400-405.
- Lorenzo Ghiberti, 66.
- Loschi, v. Bernardino o Jacopino Loschi.
- Luca Fancelli, architetto, 92.
- Luca Signorelli, 125, 406, 524, 1035.
- Ludovico Mazzolino, 738-748, 826.
- Ludovico da Parma, pittore, 1124.
- Ludovico da San Severino, 400-405.
- Ludovico de' Pizzolpassi, pittore, 518.
- Luigi Anguissola, 1102.
- Maccagnino, v. Angelo Maccagnino da Siena.
- Magro (il), v. Guglielmo Giraldi.
- Maineri (de'), v. Gian Francesco de' Maineri.
- Mantegna, v. Andrea o Francesco Mantegna.
- Marcantonio Raimondi, 1046.
- Marchesi, v. Girolamo Marchesi.
- Marco Dente, incisore, 1046.
- Marco Meloni, 1094.

- Marco Palmezzano, 973, 1026, 1030, 1039, 1044.
 Marco Zoppo, 11, 12, 21, 22-34, 36, 37, 48, 52 in nota, 86, 318, 320, 360, 458, 568, 850, 852 anche in nota.
 Martinazzi (de'), v. Simone de' Martinazzi.
 Maso Finiguerra, 853.
 Matteo del Pozzo, pittore, 22, 272.
 Mazzola, v. Michele, Pier Ilario o Filippo Mazzola.
 Mazzolino, v. Ludovico Mazzolino.
 Meloni, v. Marco Meloni.
 Melozzo degli Ambrogi da Forlì, 214, 215, 217, 228, 260, 1019, 1044, 1045, 1090.
 Michelangelo Bonarroti, 218, 855.
 Michele Coltellini, 730-736, 973.
 Michele di Bartolomeo da Vicenza, pittore, 10, 19.
 Michele Mattei (i), 850.
 Michele Mazzola, 1102, 1104, 1124.
 Michele Pannonio, 92, 498, 508, 521, 558-570.
 Montagnana (da), v. Jacopo da Montagnana.
 Morone, v. Domenico o Francesco Morone.
 Munari (il), v. Pellegrino Aretusi.
- Nicola Filotesio o Filotteschi o Filatichi, detto Cola dell'Amatrice, 406.
 Niccolò Baroncelli, scultore, 493, 562.
 Niccolò d'Alemagna, pittore, 494.
 Niccolò dall'Arca, 537, 853.
 Niccolò Fiorentino, pittore, 64.
 Niccolò da Foligno detto l'Alunno, 403.
 Niccolò Pizzolo, 1, 10, 12, 54, 55, 62, 64-86, 88, 100, 102, 104, 130, 263.
 Nicola Pisano, pittore, 99, 724, 738, 755, 1100.
 Nicola da Urbino, ceramista, 982.
 Niccolò Solimani da Verona, 450-458.
 Niccolò Rondinelli, 1046.
- Omodeo, vedi Giovanni Antonio de' Amadei.
 Ongaro, v. Michele Pannonio.
 Orsi, v. Bernardino Orsi.
- Pannonio, v. Michele Pannonio.
 Paolo da San Leocadio, 1102 anche in nota.
 Paolo Uccello, 1, 2, 19.
 Panetti, v. Domenico Panetti.
 Parenzano (il), v. Bernardo da Parenzo.
 Pellegrino Aretusi, detto il Munari, 1086-1090.
 Pellegrino degli Erri, pittore, 1048.
 Pelleio, pittore, 518.
 Perugino, v. Pietro Vannucci.
 Pier Ilario Mazzola, 1102, 1104, 1124.
 Piero della Francesca, 6, 7, anche in nota, 8, 9, 13, 54, 60, 61, 62, 88, 130, 493, 495, 496, 498, 500, 502, 504, 521, 524, 528, 558, 592, 597, 598, 616, 630, 645, 646, 648, 666, 712, 847, 1058.
 Pietro Alamanni, 397-400.
 Pietro Calzetta, pittore, 12, 272.
 Pietro da Milano, 19.
 Pietro Vannucci, detto il Perugino o Pier della Pieve, 98, 237, 736, 776, 778, 785, 794, 804, 820, 850, 906, 908, 918, 988, 1012, 1094.
 Pirri, v. Antonio Pirri.
 Pisanello, v. Antonio Pisano.
 Pittori della Scuola dei Santi Sebastiano e Marco a Padova, 131-134, 264-272.
 Pizzolo, v. Niccolò Pizzolo.
- Quirizio da Murano, 346.
- Raffaello Santi, 850, 857, 944, 949, 978, 991, 992, 1046, 1086, 1087, 1088.
 Ragusino (il), 346.
 Rizzo, v. Francesco Rizzo.
 Roberti (de'), v. Ercole de' Roberti.
 Roggiero van der Weyden, 7, 8, 9, 8, 493, 495.
 Rubinetto di Francia, arazziere, 515, 518.
 Russi (de'), v. Franco de' Russi.
- Santacroce (da), v. Francesco di Simone da Santacroce.
 Scacceri o Scaccerare, v. Giovanni Antonio Scacceri.
 Scacco, v. Cristoforo Scacco.
 Scaletti, v. Leonardo Scaletti.
 Schiavone, v. Giorgio Chiolovich.
 Simone di Ardizzone da Reggio, pittore, 1102.

Simone de' Martinazzi, detto delle
Spade, 979, 992-996, 1102.
Solimani, v. Niccolò Solimani.
Squarcione, v. Francesco Squar-
cione.
Stefano Folchetti, 405-406.
Stefano da Zevio, 1, 440.

Tamaroccio v. Cesare Tamaroccio.
Temperello (Il), v. Cristoforo Ca-
relli.

Teofilo di maestro Jacopo da Ce-
sena, pittore, 518.

Timoteo Viti, 931, 932, 944, 949,
953, 979-992.

Tito Livio da Padova, pittore, 494.

Tolmezzo (da), v. Domenico o Gian
Francesco da Tolmezzo.

Tura, v. Cosimo Tura.

Uguccione, pittore, 13.

Vincenzo Catena, 1093.

Viti, v. Timoteo Viti.

Vittore Carpaccio, 410.

Vittorio Crivelli, 394-397.

Vivarini, v. Antonio o Bartolomeo
o Alvise Vivarini,

Weyden (van der), v. Roggero van
der Weyden.

Zaganelli, v. Bernardino o Francesco
Zaganelli.

Zanobi di Migliore, 850.

Zarotti, v. Gian Pietro Zarotti.

Zenale, v. Bernardino Zenale.

Zoppo, v. Marco Zoppo.

ERRATA-CORRIGE

Pag. 312, linea 1: , *dello stesso anno*; invece di ; *dello stesso anno*,

» 322, linea 13: *li stringe*, invece di *si stringe*

» 394, in nota: URBINO, Palazzo Ducale, *San Bernardino*, invece di *San Giacomo della
Marca*

» 420, linea 27: *classico*, invece di *plastico*

» 482, linea 20: *l'uno dei Farisei*, invece di *l'una delle figure allegoriche... 'altra*

LA PITTURA
DEL QUATTROCENTO

PARTE III.

I.

LA PITTURA PADOVANA E L'AVVENTO DEL NATURALISMO NELL'ARTE DELL'ITALIA SETTENTRIONALE. ANDREA MANTEGNA.

Arrivo di pittori toscani a Padova — Semenze umanistiche nell'arte padovana — Jacopo Bellini e lo studio dell'antico — Dominio di Donatello a Padova — Influssi di Piero della Francesca e degli artisti convenuti a Ferrara verso la metà del secolo XV — Francesco Squarcione e la sua bottega: Dario da Treviso, Marco Zoppo, Giorgio Schiavone — Ansuino da Forlì e Bono da Ferrara — Niccolò Pizzolo e i suoi compagni nella pittura della Cappella Ovetari — Andrea Mantegna: vita ed opere.

Padova, che divenne il focolare dell'Arte nuova nell'Italia Settentrionale, erasi staccata dalle tradizioni trecentesche sin da quando veniva figurato il Salone di Padova da Giovanni Miretto e da altri con forme connesse a quelle fiorite a Verona. E così la pittura veronese che sullo scorcio del Trecento aveva segnato i prodromi del rinnovamento con Avanzo ed Altichiero, ripreso il cammino, a Padova si era avanzata verso il gotico fiorito, rispecchiando in qualche modo le forme signorili di Stefano da Zevio e del Pisanello. Sopravvennero i pittori fiorentini a promuovere il naturalismo: Paolo Uccello, che, secondo l'Anonimo, dipinse figure di giganti nel palazzo Vitaliani; nel '33 e nel '34 Filippo Lippi, che lavorò per la Chiesa del Santo e per la Cappella del Podestà. Il frate, che aveva seguito probabilmente Cosimo de' Medici, portò la precoce rinascenza fiorentina: con lui lavorarono, secondo l'Anonimo, Ansuino da Forlì e Niccolò Pizzolo an-

cora ragazzo. E della sua permanenza si vedono gli effetti nell'arte del forlivese e in quella del padovano.

I principî della prospettiva, diffusi da Paolo Uccello e da Filippo Lippi, attecchirono a Padova ed ebbero anche un umile banditore in Francesco Squarcione.

Gli esempi pittorici, le nuove leggi e le nuove conquiste del vero trovarono il terreno favorevole, coltivato dall'umanesimo. Nella seconda metà del Trecento, sotto gli auspici del Petrarca, l'amore dell'antichità aveva trovato fautori; e perfino nelle monete degli ultimi Carraresi si vede il richiamo alla romanità. Pochi riflessi si scorgono nella pittura; e potrebbe solo ricordarsi alcuno tra i disegni di una cronaca figurata, attribuita a Giusto de' Menabuoi, tratto da un rilievo classico. Ma lo studio dell'antico nella prima metà del Quattrocento dovette esser vivissimo; e si raccolsero disegni di epigrafi, di monumenti, anche sparsi nei dintorni di Padova, a Este, a Monte Buso, a Monselice, a San Fidenzio Migliarino, presso Montagnana, ecc. Queste epigrafi si trovano raccolte dal Marcanova¹ e raggruppate con altre su due pagine nel quaderno al Louvre di Jacopo Bellini, il quale vi richiamò pure il bassorilievo neoattico già indicato fra i disegni di Giusto. Tanto il Marcanova quanto Jacopo Bellini traevano profitto da raccolte esistenti a Padova; più accuratamente condotta quella cui Jacopo ricorreva. Questa fu probabilmente adunata dallo stesso Ciriaco Anconitano ch'ebbe relazione col padovano Cardinal Mezzarota e compose una iscrizione per il monumento al Gattamelata. Lo scolaro di Gentile da Fabriano nello studio dell'antico trovò il rinnovamento e la modernità della iconografia. In tutti e due i quaderni di disegni si rende evidente come la considerazione delle forme classiche trasformi le gotiche convenzionali apprese dalla scuola.

Ma nel quaderno più antico, in quello del British Mu-

¹ Vedi CHRISTIAN HUELSEN, *La Roma Antica di Ciriaco d'Ancona*, Roma, 1907. Su questo libro Cfr. A. VENTURI, *Storia dell'Arte It.*, vol. VII, p. I.

seum, i prestiti dall'antichità sono più scarsi; nel secondo invece, anche sotto gli auspicî di Donatello, tutto un risorgimento della classicità si adatta sugli edificî e sullo sfondo veneziani. E Jacopo Bellini dovette rifarsi principalmente a Padova, proprio là dove il Marcanova, dando l'immagine de' monumenti di Roma, si compiaceva di pararli alla veneta.

Ulisse de' Aleotti, il notaio poeta che cantò Andrea Mantegna, quando questi, giovane, dipinse un ritratto di una fanciulla vestitasi monaca, esaltò pure in versi Jacopo Bellini: la vittoria riportata sopra il Pisanello a Ferrara, nel '41, nella gara tra i due pittori per ritrarre Lionello d'Este, e ne vantò il sapere « che ad ogni altro insegna il cammino di Apelle e Policlete ». ¹ Probabilmente tornato da Ferrara, Jacopo si trattenne a Padova e iniziò allora quelle sue ricerche sull'antico che prendono tanta parte nel secondo quaderno del Museo del Louvre. ² Attinse allora a fonti simili a quelle che si riversano nell'opera del medico padovano Marcanova, poi professore all'Università di Bologna.

Questi ricostruisce i monumenti romani con gli elementi che ha sotto mano, e quando non ha una idea chiara di terme o di anfiteatri, ricorre all'ingrandimento di urne cinerarie o agli edifici del proprio tempo. Non importa al Marcanova il più delle volte di darci la rappresentazione di un monumento vero e proprio dell'antica Roma, bensì di offrire un'idea generale d'un arco trionfale, d'una erma, ecc.; e non fa astrazione mai dai costumi quattrocenteschi quando anima i luoghi diversi con la folla, la quale va a vendere mercanzie nel Foro Romano, o precede l'imperatore vittorioso che passa sotto l'arco di trionfo. Jacopo Bellini dovette avere

¹ Cfr. A. VENTURI, *Jacopo Bellini, Pisanello und Mantegna in den Sonetten des Dichters Ulisse*, in *Der Kunstfreund*, Berlino, ottobre 1885; TAURO, *Dieci sonetti inediti d'un poeta padovano del Quattrocento*, Roma, 1898; A. SEGARIZZI, *Ulisse Aleotti*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, 1906, vol. XLVII, pag. 41 e segg.

² Il primo quaderno porta la data del 1430 di scrittura quattrocentesca, e può credersi messa con esattezza approssimativa; l'altro non ha data, ma può essere stato eseguito verso il tempo della erezione della statua del Gattamelata, di cui è un ricordo nel libro stesso.

modelli migliori e certo non se ne servì per darci una nomenclatura antiquaria. A lui bastò di attingervi per la decorazione monumentale degli edifici, dove rappresentò scene cristiane. Quando ricostruisce l'antico, a cippi e a piedistalli aggiunge statue e medaglioni, sculture figurate; e generalmente in questo lavoro di reintegrazione è ingegnoso. Le antiche monete trasformò in medaglioni per le sue architetture: e del resto fece studî anche su statue d'atleti e su bassorilievi bacchici. Nell'insieme può dirsi che Jacopo Bellini nel secondo quaderno, posteriore al primo, accresciute di mano in mano le sue cognizioni classiche, si avvicinò alla forma dei modelli; meno però di Andrea Mantegna che, anche ricostruendo, ottenne il sapore dell'antico.

L'artista che dette impulsi alla penetrazione delle forme classiche, tanto a Jacopo Bellini quanto ad Andrea Mantegna, fu Donatello. Nel secondo quaderno il Bellini aumentò sempre più l'adattamento della classicità allo stile nuovo secondo gli esempli donatelliani, e giunse perfino a metter sopra un cippo una statua equestre, così come Donatello aveva posta quella del Gattamelata sopra un basamento con figurazioni sepolcrali.

Ma Jacopo non trovò la serrata composizione di Donatello, mai la potente unità che stringe insieme le figure. Le sacre scene sono collocate come episodî in grandi ambienti, ove continua a svolgersi la vita ordinaria. E il Mantegna, quantunque raggiungesse l'unità, anche per mezzo di personaggi statuari, non tralasciò di ricorrere a motivi, disegnar persone e gruppi staccati dal centro dell'azione, assoggettandosi così in qualche modo all'indirizzo belliniano.

Donatello s'impose a tutto e a tutti. Giovanni Nani, fiorentino, aveva preannunziato già a Padova l'arrivo del grande maestro che giunse alla fine del '43, pronto a scolpire, a gettare in bronzo, ad architettare, a dipingere. Il dominatore, con una rapidità prodigiosa, getta il Gattamelata, opera nel Santo, costruendo il massimo altare apparso nelle chiese d'Italia,

popolato di statue, adorno di rilievi con architetture piene di ricordi dell'antico.

Nel '50, compiuto il colossale lavoro, si recò a Ferrara, a Modena, a Mantova, a Venezia e a Treviso, dove sembra ch'egli dipingesse alcuni trionfi romani nel palazzo vescovile nel quale risiedeva Ermolao Barbaro.

Intanto, per l'effetto della sua grande opera, per la diffusione delle sue forme, moltiplicata dalla schiera de' Toscani giunti con lui, e de' suoi imitatori e seguaci, a Padova, e tutto intorno per molte terre, nel Veneto, nell'Emilia, nelle Romagne e nelle due rive adriatiche, si disseminò come da pieno ventilabro l'arte sua.

La decorazione delle transenne del Santo di biancone e di rosso veronese, tanto usati nel Veneto, fu ravvivata con la commettitura di marmi di vario colore e di bronzi; e così la bassa intonazione e il monotono alternarsi dei due marmi vennero corretti per opera del maestro che a Roma aveva appreso l'amorè per gli effetti musivi. Nella decorazione dei pilastri dell'altare del Santo, Donatello abbandonò i marmi veronesi per trovar materia più atta alla rappresentazione di tibicini, di gladiatori, di fanciulli alla corsa e di altre classiche fantasie, che poi tutta la scuola pittorica padovana imitò nelle edicole de' quadri sacri. Le sue sculture, in cui la vita si effonde e si agita profonda la passione umana, avevano dell'antico la grandezza e la forza, pur essendo moderne e vive. Gli artisti padovani sentirono quella potenza e si rivolsero all'antico per cercarne la fonte.

Così fece Andrea Mantegna, che si ebbe i rimbrotti di Francesco Squarcione, cui parvero statue gli eroi dipinti agli Eremitani.

Gli artisti minori del Mantegna si contentarono di rendere qualche particolare dell'arte di Donatello, e specialmente gli angioli musicanti dell'altare del Santo. Tuttavia la naturalezza de' tipi, la vivezza de' moti, la scioltezza de' drappeggiamenti rimasero esemplari a tutta l'arte, sapesse o no ricercare la

monumentalità. E l'architettura rinnovata da Donatello fece sparire le tracce del gotico fiorito, iniziando la trasformazione della edilizia di Padova medioevale, e portando il rivolgimento nella costruzione di altari e di mausolei dentro le chiese, trasfigurando gli ambienti e gli sfondi delle composizioni pittoriche.

Il Fiorentino aveva aperti nuovi orizzonti e gli artisti padovani cominciarono a salire la cima per vederne l'ampiezza. Primo fra tutti e più in alto salì Andrea Mantegna.

Oltre Donatello, forse Piero della Francesca dette impulso al giovinetto precoce, quando, accompagnato dalla fama nel 1449 fu a Ferrara, corte bandita agli artisti in quell'anno, per dipingere in un dittico il ritratto del Marchese Lionello e del suo favorito, il magnifico Folco di Villafora. Piero della Francesca negli anni ne' quali la Toscana e la Marca erano infette da peste, tra il 1447 e il 1452, e probabilmente anche prima, fu lontano dalla sua terra; e accorse, come il Vasari afferma, alla capitale degli Estensi. L'amicizia, che egli ebbe con Lorenzo da Lendinara, asserita da Luca Pacioli, fu contratta con tutta probabilità nel periodo suddetto, quando Lorenzo e Cristoforo, suo fratello, lavoravano nello studio di Belfiore. Inoltre le tarsie dei Lendinaresi e la Madonna di Cristoforo, ora nella Pinacoteca di Modena, dimostrano come quell'amicizia avesse la sua sanzione nell'arte dei celebri intagliatori; i quali erroneamente furono supposti dipendenti dallo Squarcione, solo perchè condussero tarsie nella Sagrestia del Santo su disegni di quel maestro. Un altro pittore, il ferrarese Francesco del Cossa, giovanissimo intorno al 1450, subì l'influsso di Piero del Borgo, se non direttamente, certo per via degli esemplari lasciati da lui a Ferrara. E tutta l'arte che fiorì nelle contrade soggette agli Estensi, come a Modena con Angiolo e Bartolomeo degli Erri e col Bonascia, tiene in certo modo osservanza alle leggi della prospettiva e dell'illuminazione diffuse da Piero. Che questi siasi recato a Ferrara prima del 1451, anno in cui si è ritenuto

frescasse a Rimini nel tempio malatestiano,¹ si può arguire con forte verosimiglianza dal fatto che Bono ferrarese, il quale si dice scolaro del Pisanello nel quadretto della Galleria Nazionale di Londra, si trova a Padova, nella cappella Ovetari agli Eremitani, nel 1451 o poco dopo,² trasformato dagl'insegnamenti di Piero. Nel 1448 il Pisanello aveva lasciata Ferrara, e il suo giovane discepolo completò l'educazione e la rinnovò, seguendo le tracce del grande maestro di San Sepolcro; dunque il rinnovamento dovette avvenire tra il 1448 e la fine del 1450.

Un altro concittadino di Bono, Galasso, aveva già appreso i rudimenti dell'arte da Piero a Ferrara, quando sopravvenne nel 1449 Roggiero Van der Weyden che gl'insegnò la pratica della pittura ad olio. Pier della Francesca doveva quindi essere già in Ferrara, allorchè vi arrivò il maestro fiammingo. Perciò le notizie del Vasari che accennano all'educazione di Galasso da Piero, e quelle di Ciriaco Anconitano che determinano lo studio della nuova tecnica pittorica, fanno ancora testimonianza che Piero fu a Ferrara prima del 1450.

Andrea Mantegna dovette vedere a Ferrara gli affreschi di Piero, oggi purtroppo perduti, e accorgersi come le leggi della prospettiva applicate da Jacopo Bellini trovassero nell'opera del pittore toscano determinazione più ampia e scientifica. Piero della Francesca insegnava a illuminar le figure, rivestendole di bianca luce, e il Mantegna lo ricordò inargentando i suoi personaggi e diffondendo con calcolata misura i gradi del chiarore.

Non più si schiarano convenzionalmente i corpi a sinistra

¹ Un recente articolo di LINO SIGHINOLFI, nel giornale *Il Resto del Carlino*, Bologna, 7 giugno 1913, mette in dubbio l'esattezza della data 1451, ora rifatta nell'affresco di San Francesco di Rimini, e presta fede con buone ragioni alla iscrizione così riportata dal conte Marcello Oretti: *Francisci de Burgo Opus, 1446*.

² Nel 1450 Bono da Ferrara dipingeva con Galasso in una loggia del Migliaro, nella delizia di Belfiore e nelle case di Casaglia. È supponibile, quindi, che solo nell'anno seguente siasi recato a Padova per eseguire l'affresco agli Eremitani.

Cfr. A. VENTURI, *I primordi del rinascimento artistico in Ferrara*, in *Rivista Storica Italiana*, Torino, 1884.

e si ombrano a destra, alla maniera di Jacopo Bellini, ma ricevono, al modo di Piero, la luce proveniente da una fonte determinata, corrispondente in generale a quella che illumina il luogo dei dipinti. Così Piero della Francesca dava al giovinetto maestro l'esempio per avvivare i corpi che Donatello e l'antico avevano educato a foggare grandi e possenti.

A Ferrara, dove il Mantegna fu accolto dalla magnifica Corte, era un gran fervore di vita nell'anno di grazia 1449. Lionello d'Este, principe umanista, adornava di ogni artistica eleganza lo studio di Belfiore. Le tarsie della mobilia erano eseguite da Arduino da Baiso che traeva aiuto da Lorenzo e Cristoforo Canozzi da Lendinara; le decorazioni pittoriche erano state affidate ad Angiolo Maccagnino, senese, detto Angiolo da Siena e chiamato Parrasio da Ciriaco Anconitano. Nel 1449 egli aveva dipinto due Muse, Clio e Melpomene, che Ciriaco descrive con tanto entusiasmo da stimare che le api potessero ingannarsi per i fiori luccicanti fra le erbe ai piedi di Melpomene.

Angelo da Siena imparò, al dire di Ciriaco, insieme con Galasso la tecnica della pittura ad olio da Roggiero Van der Weyden, il quale si trovava a Ferrara nel luglio di quell'anno, e aveva collocato nello studio di Belfiore il trittico, veduto dall'Anconitano, rappresentante, nel mezzo, Cristo deposto dalla Croce, negli sportelli, Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso, e il Regolo supplice per la salute del figlio moribondo.

Ciriaco esalta nell'opera del pittore fiammingo le figure che « sembrano respirare come se fossero vive », le vesti ricamate d'oro, i paludamenti di svariati colori, i prati verdeggianti e abbelliti di fiori e di alberi frondosi, gli ornati portici e i propilei superbi. « Tu diresti queste cose prodotte non dalla mano di un artista, ma create dalla natura onnipotente ».

Andrea Mantegna a Ferrara, mentre attendeva alla pittura per Lionello d'Este, vide tutto quanto eccitava l'entusiasmo di Ciriaco: le magnificenze dell'arte nei palazzi estensi, le

rivelazioni di Roggiero Van der Weyden, la sapienza rinnovatrice di Piero della Francesca, e insieme la raccolta di gemme e di monete antiche fatte da Lionello d'Este, le costruzioni architettoniche condotte secondo i divisamenti di Leon Battista Alberti e la prima fioritura pittorica ferrarese.

* * *

Una grande importanza è stata assegnata a Francesco Squarcione¹ nel movimento artistico dell'Italia Settentrionale, ma deve ridursi l'alta opinione in cui si ebbe, non il pittore, bensì il docente nell'arte pittorica. I documenti relativi a lui non ci fanno conoscere se non poche opere cui attendesse; e lo Scardeone, che pure traeva le sue notizie dall'autobiografia dello Squarcione stesso, cita soltanto alcuni monocromi nella Chiesa del Santo, senza potere affermare che fossero proprio suoi, e per ultimo accenna alle istorie della vita di San Francesco, colorate di verde, nell'atrio della Chiesa omonima, dove lo Squarcione ebbe la sepoltura. Queste indicazioni dello Scardeone, il silenzio di Michele Savonarola, scrittore padovano contemporaneo dello Squarcione, e il fatto che per grandi opere a Padova vennero sempre chiamati pittori da Venezia e da altre parti, ed egli ne rimase ogni volta estraneo, come pure notizie dei documenti padovani per lavori meschini da artigiano comunemente a lui affidati, ci fanno ritenere che lo Squarcione non abbia avuto mai la sovranità artistica padovana.

Nato nel 1397, si dette al mestiere di sarto e di ricamatore. Solo nel 1429 è chiamato pittore. Ed è notevole che nel 1436, ricevendo da certo dottore Niccolò Savonarola

¹ Bibliografia sullo Squarcione e i suoi lavoranti:

P. E. SELVATICO, *Squarcione*, studi storico-critici, Padova, 1839; FABRICZY, *Mantegna und Squarcione*, in *Rep. f. Kunstw.*, 1886; V. LAZZARINI, *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV, con illustrazione e note di A. MOSCHETTI*, Venezia, 1908; ID., in *Bullett. del Museo Civico di Padova*, a. I, n. 12; KRISTELLER, *Francesco Squarcione e le sue relazioni con Andrea Mantegna*, in *Rassegna d'arte* 1909, X e XI.

un'apparente donazione, che doveva ripetersi annualmente, di alcune moggia di grano, di mastelli di vino e di carra di legna, Francesco, oltre un ricambio di proprî immobili, si obbligasse a dipingere per il suo patrono qualunque casa abitata da lui in Padova o fuori, a lui appartenente allora o poi, come pure la cappella o le cappelle che si trovassero negli edificî del Savonarola. Tutto ciò per le sole spese del vitto e dei materiali pittorici. Il contratto andò a monte ben presto; ma esso fa pensare come lo Squarcione con tale e tanta copia di lavoro dovesse offrire ben poco. Non è possibile immaginare che un artista non mettesse sulla bilancia per dipingere case ed oratorî qualcosa di più che non colori e spese di bocca. Si applicava forse a dipingere come prima a tagliare ed a cucir vestiti.

Teneva bottega sin dal 1431, anno in cui accolse come scolaro Michele di Bartolomeo barbiere da Vicenza; ma, a quanto pare, visse prima del 1436 per lungo tempo nella casa di Niccolò Savonarola, del quale fu familiare e servo fedele.

Ed erano quelli gli anni in cui Ansuino da Forlì e Filippo Lippi con Niccolò Pizzolo garzoncello, lavoravano nella Cappella del Podestà.

I lavori fatti a Padova, indicati dai documenti, sono in gran parte di poca entità. Nel 1433 è pagato per la pittura, l'oro, la serratura e le cerniere del tabernacolo per il SS. Sacramento in Santa Sofia. Nel 1439 adorna una croce pensile a mezzo la Chiesa del Santo e compie altre pitture: tutto per il prezzo di 25 lire e soldi 13! Nel '41 colora la cassa dell'organo piccolo nella Chiesa del Santo e 36 mazze per la processione; nel '45 mette biacca con olio ai vòlti della Chiesa; nel '49 dipinge il pavimento « dell'altare grande », e veramente grande per l'arte di Donatello, e un antipendio, per la somma di cinque lirette e 14 soldi.

I maggiori lavori de' quali è traccia ne' documenti sono: un Crocifisso, eseguito nel '39 per un veneziano di nome Bragadin; diversi disegni, compiuti nello stesso anno in una villa

per Pietro Fabo, padovano; una figura colorita nel '45 in un tabernacolo del Santissimo; una istoria nel '47 « dipinta per lui in una tavola per mettere in un quadro del coro » della stessa Chiesa del Santo.

Le notizie riferentisi al polittico per la famiglia Lazzara, ora nel Museo di Padova, vanno dal '49 al '52.

Nel '62 consegna i disegni per le tarsie de' Lendinaresi negli armadi della Sagrestia del Santo; va a Venezia nel '63, e, probabilmente nello stesso anno, prende la commissione di due *teleri* per la scuola di San Marco a concorrenza con Jacopo Bellini, compiuti nel '66. In questo anno Jacopo da Caroto gli promette un mastello di vino per un disegno colorato di un'arma col cimiero.

Di questi lavori non rimane ad attestazione dell'arte dello Squarcione se non il polittico della famiglia Lazzara, dissimile, come vedremo in seguito, da una *Madonna col Putto*, firmata col suo nome, nel Museo di Berlino.

E la dissimiglianza può far supporre che lo Squarcione ricorresse agli aiuti della sua bottega. Vi sono documenti che attestano come Francesco si valesse infatti dei giovani del suo studio e vendesse per proprio conto le opere da loro eseguite. I quadri di Marco Zoppo e di Giorgio Schiavone, recanti dopo il nome del pittore quello di Squarcione, sono usciti con tutta probabilità dalla bottega di lui.

Che lo Squarcione si valesse dell'opera altrui si può anche ricavare considerando come adottasse Andrea Mantegna prima, Marco Zoppo poi, e, verso la fine della vita, Giovanni di Vendramin. Negli atti di adozione appare ad evidenza che Francesco intendeva di avere lavoranti a buon mercato e s'industriava di togliere negli atti stessi con una mano ciò che aveva dato con l'altra; donde la rottura che avvenne in ognuno de' tre casi, e la ribellione anzi de' due primi figli adottivi. Marco Zoppo aveva dovuto promettere nel contratto di adozione, stipulato dopo che aveva abitato per due anni nella casa di Francesco, di non richieder nulla di tutto il

denaro già pervenuto nelle mani del nuovo padre, « per i quadri, le pitture, e le altre composizioni figurate, da lui compiute per diverse persone ».

Venuta la rottura tra i due, mastro Francesco fu condannato a pagare a Marco venti ducati d'oro per tutte le pitture, tavole e tele, condotte da questi nel tempo in cui abitò col padre adottivo. Il di più, ricavato dallo Squarcione sulla vendita de' quadri del « figliuolo », dovevasi ritenere compensato « *pro eruditione seu doctrina* » compartita « *in arte et mysterio picturae* ». Così Marco Zoppo, come prima Andrea Mantegna, si ritenne ingannato dal « *prudens et honorabilis vir magister Franciscus Squarzonus* ».

Dell'uso che soleva fare dell'opera altrui è ancora testimonianza nei disegni raccolti dallo Squarcione, utilizzati nell'insegnamento ed anche nella esecuzione di lavori. Sappiamo ch'egli teneva disegni di Niccolò Pizzolo e del Pollaiuolo. Uno dei disegni del Pizzolo fu consegnato a Pietro Calzetta perchè se ne servisse nel dipingere una pala per i Lazzara nella Chiesa del Santo.

Non solo i figli adottivi, ma anche altri « discepoli » lasciarono dispettosamente la bottega. Così Giorgio Chiulínovich, dalmata, detto Giorgio Schiavone; così Dario da Treviso, « *pictor vagabundus* ».

Il *maestro* teneva stampe in gesso e altre ne faceva nella bottega; aveva raccolto disegni e monete antiche e, secondo lo Scardeone, anche schizzi presi nei viaggi per tutta la Grecia e tutta l'Italia. Lo Scardeone prestò fede, com'egli stesso ne avverte, all'autobiografia di Francesco, che certo dovette vantarsi oltre ogni segno e rappresentarsi come « singolare ginnasiarca de' pittori » e « primo fra tutti al suo tempo ». Lo Scardeone, credulo, lo fa dedicare fin dall'infanzia alla pittura e, giovanetto ancora, « stabilire » di conoscere il mondo e visitare città e popoli e nazioni diverse; i documenti invece lo rappresentano da giovane umile sarto con pochi mezzi, o addetto al servizio del dottor Niccolò Savonarola. E sembra

impossibile che nell'inventario delle sue robe non si trovino gli oggetti rari e preziosi, tratti d'Italia e di Grecia, che dovevano essere stati il fondamento dell'arte umanistica.

Le vanterie dello Squarcione furono prese per buona moneta. Non crediamo che si possa nel *mysterium* dello studio suo additare il ripostiglio delle cose antiche e memorande. È nuovo che un pittore per insegnare la tecnica dell'arte accenni a una parte misteriosa del proprio insegnamento. Convien dire che le sue nozioni dovessero sembrare allo Squarcione tanto peregrine da tenerle gelosamente nascoste. Si obbligava di insegnare a Giorgio *mysterium suum*, e in altri casi parlavasi di « dottrina e di erudizione » nella pittura. Trattavasi probabilmente di nozioni prospettiche, empiricamente apprese, quando l'arte della prospettiva assurgeva a dignità di scienza con Piero della Francesca che la divulgava con gli esempî e con gli scritti.

Un documento ci permette di conoscere nei particolari i metodi di quell'insegnamento squarcionesco. Uguccione pittore mise presso di lui il proprio figlio Francesco; e lo Squarcione si obbligava di mostrare « le raxon d'un piano lineato ben secondo il mio modo e metere figure sul dicto piano una in zà l'altra in là in diversi luoghi del dicto piano e meter masarizie, zoè chariega, bancha, chasa, e darge intendere queste chose sul dicto piano e insegnarge intendere una testa d'omo in schurzo per figura de isomatria, zoè d'un quadro perfeto con el soto quadro in scorzo... ».

Da queste parole si rivela quali fossero i segreti artistici dello Squarcione, dicendo egli che avrebbe insegnato queste nozioni prospettiche « secondo il mio modo ». Continua con l'indicare che avrebbe insegnato le proporzioni del corpo umano così: « le raxon d'un corpo nudo mesurado de driedo e dinanzi e mettere ochi, naxo, bocha, rechie in una testa d'omo ai so luoghi mexuradi... ».

Insegnato questo, null'altro si obbliga di compartire al giovane allievo. Gli fornirà esemplari da ripetere in carta con

disegno tocco di biacca, sul quale da lui saranno indicati gli errori. E tutto ciò lo Squarcione garantiva con la sua « pratica e fondamento ».

Non è molto questo per riconoscere il « singolare ginnasiarca de' pittori », il fondatore della pittura umanistica. Eravamo nel 1467, quando le nozioni della prospettiva, divenute patrimonio comune negli artisti italiani, erano molto più complesse di quel che appaiono in questo semplice elementare programma scolastico.

Vedremo in seguito, esaminando le opere dei pittori considerati scolari più diretti dello Squarcione, se vi siano tratti comuni i quali si possano ritenere derivati da lui. Intanto osserviamo le due opere rimasteci del pittore, che chiudeva la sua vita nel 1468 o poco dopo.

Il polittico Lazzara (fig. 1), eseguito mentre il Mantegna affermava lo stil novo nella Cappella Ovetari agli Eremitani, ci mostra ancora, come fosse stato dipinto in un tempo lontano, le forme goticizzanti di transizione, nulla della classicità del giovane Andrea.

Entro i brevi spazi delle cornici intagliate di gotico fiorito, tra le colonnine tortili s'incassano i santi, piantati a fatica sulle basette quadrangolari, disposte prospetticamente rispetto all'asse mediano. Neppure la figura di mezzo, che siede in uno spazio maggiore, toglie l'effetto di quella costrizione della forma. Dietro il Santo è un edificio in rovina sul quale egli sembra calcato. E quei pochi ruderi che sporgono sulla testa nimбата non hanno un segno dello studio devoto dell'antichità.

Era divenuta usanza de' pittori di rappresentare, specialmente nelle Natività, edificî in rovina, per dare all'ambiente della rappresentazione una specie di realtà storica; e si era cominciato a cercare quasi il contrasto del mondo pagano al tramonto col mondo cristiano sorgente. A po' per volta quel metodo di rappresentazione fu seguito nel creare l'ambiente dei sacri personaggi vissuti alla fine del mondo antico; e così

come vediamo ora il San Girolamo dello Squarcione, vedremo tra i ruderi il San Sebastiano del Mantegna nella Galleria di Vienna.

Aveva campo lo Squarcione di lasciare intravedere il suo culto per l'antico, e invece qui abbiamo la rovina di un edificio del suo tempo.

San Girolamo serba ancora il tipo delle figure ad angoli acuti dell'ultimo periodo gotico nella pittura settentrionale.



Fig. 1 — Padova, Museo Civico. Francesco Squarcione: Polittico.
(Fotografia Anderson).

Così la figura, incassata nel cappuccio, di Sant'Antonio abate, così l'irto e macero San Giovanni. San Girolamo si affissa in alto nel modo stesso tenuto dagli Evangelisti figurati sulle vele gotiche delle vòlte. Il Battista sembra una figuretta tormentata dal cesello d'un argentiere per esser collocata sul coperchio di un reliquiario. Solo la Santa Giustina a destra si aggira con qualche libertà sulla basetta, e accoglie qualche fiavole riflesso dell'arte che già si era determinata pienamente con Andrea Mantegna.

Il colorito è vivace, qua e là come di smalto, tirato sulle vesti e sulle carni. Debole il chiaroscuro e il modellato appiattito.

Questo polittico trova appena tecnica corrispondenza con l'opericciola firmata da Francesco Squarcione, esistente nella Galleria di Berlino (fig. 2), composta sull'esempio delle Madonne donatelliane e ricavata forse dalla placchetta che ci mostra il profilo della Vergine disegnarsi sul volto del fanciullo (Molinier n. 67). Nonostante l'esempio plastico, il pittore non mostra la capacità di rendere il bassorilievo: la Vergine non sa tenere il grosso Bambino, il quale la abbraccia, nasconde sotto lo scialle della Madre divina parte del braccio destro e, mentre avvicina la guancia alla guancia e circonda il collo materno, la gamba destra enorme, propria di un bambino di ben maggiore età, spingesi avanti puntando contro il parapetto, e il piede sinistro sta sospeso non si sa come. Una mano della Vergine si aggrappa sulla spalla del Bambino, mentre l'altra mano par che trovi riposo sulla grossa anca di lui. Una certa grazia è nel profilo della Vergine giovanile, più che nel putto dagli occhi sbarrati; ma il movimento del grosso fanciullo, mosso forse nel modello come di slancio all'abbraccio materno, è senza corrispondenza nelle parti del corpo.

La positura delle mani della Vergine par quella di una pupattola di legno. Dietro al gruppo divino cade una tenda, corsa da festoncini al disopra. Di qua e di là sono due aperture dietro le quali si disegna il paese con spogli esili alberelli. Due candelabri bronzei con patere nel fusto sorgente da vasi alla donatelliana, stanno ai lati dell'immagine. Sul parapetto una mela metallica.

Ora questa Madonna che ha tanti richiami donatelliani, mancanti nel polittico Lazzara, potrebbe essere stata eseguita dallo Squarcione con la collaborazione di Giorgio Chiulinovich, il quale dal '56 per tre anni stette nella sua bottega. Questi vi entrò già addestrato nella pittura poichè si obbligava di stare

e lavorare con lo Squarcione e non con altri. Certo lo Squarcione voleva valersene esclusivamente. Il confronto della Ma-



Fig. 2 — Berlino, Friedrich-Museum.
Francesco Squarcione e Giorgio Schiavone: *Madonna col Bambino*.
(Fotografia Hanfstaengl).

donna di Berlino con le due della Galleria Nazionale di Londra, con l'altra del Friedrich-Museum, a Berlino, della raccolta André, a Parigi, e con quella della Galleria di Torino, ci per-

suade che il Dalmata, mentre lavorava per lo Squarcione, cooperasse anche al compimento di quella tavoletta. La quale è chiaramente inferiore per modellato e per determinazione a tutte le altre qui citate; in ogni modo i particolari di essa vi si riscontrano. Il Bambino sgrana i grandi occhi gonfi e volge il capo, premendolo sulla spalla sinistra, come in una delle Madonne di Londra; ha il naso altrettanto breve e largo, il mento sferoidale, i capelli a grosse ciocche setolose, la fronte alta, le guance enfiate. Anche le forme del corpo, mancante di collo, sono del tutto corrispondenti a quelle degli altri putti di Giorgio: le enormi cosce, le gambe in positura sgangherata, coi piedi per disegno uguali a quelli del Bambino tra le braccia di una delle Madonne di Londra. Anche nel resto, in molti particolari si trovano riscontri, nelle nubi a nastri serpeggianti, nei vasi metallici, nei festoni di fronde e di frutta, ne' marmi di parapetti con sopra la mela.

Dunque, uno dei due quadri assegnati allo Squarcione, anzi quello stesso che porta la sua firma, lascia più che il sospetto di non essere d'integra fattura di lui.

La riforma donatelliana sfiorava così la bottega dello Squarcione. Questi aveva chiamato lavoratori a fare opera per suo conto, adottato giovani per risparmiare nel compenso, aveva insegnato la tecnica del colorire, gli elementi del disegno ancora con le gotiche contorsioni, le prime nozioni della prospettiva e delle proporzioni del corpo umano a giovanetti: in conclusione fu un artista mancato, in ritardo anche rispetto a coloro che vantava come suoi discepoli, messo in disparte ogni volta che occorreivano insigni opere pittoriche a Padova. Ciò ingenera sempre più il dubbio che la fama del sarto e ricamatore padovano sia giunta a noi con le esagerazioni delle quali lo Squarcione stesso fu autore, raccolte e diffuse dallo Scardeone e da altri.

Pare di riconoscere il tipo di quegli uomini che, saliti in superbia, vendono la poca merce di cui sono forniti come impareggiabile tesoro. Quando, a trentadue anni, fu qualificato

pittore, l'arte a Padova era nell'ombra; ma da Firenze Paolo Uccello e Filippo Lippi vennero a spargere la luce. E il povero sarto rimase col suo gruzzoletto di cognizioni serbate come in un sacrario, senz'accorgersi dell'ascensione dell'arte nuova. Era giunto Donatello a Padova e il fulgore del suo genio aveva abbagliato per centinaia di miglia all'intorno. Lo Squarcione si contentò di divulgare forse qualche gesso, tratto da statue e bassorilievi del grande maestro, e di raffazzonare forse insieme con Giorgio Chiulinovich qualcosa che arieggiasse alle Madonne esemplari. Donatello a Padova trovò fautori; e lo Squarcione, che pure fu vantato come il fondatore della pittura umanistica dell'Italia Settentrionale, sorpreso del Mantegna che nella Cappella Ovetari rilevava coi colori immagini potenti, condannò il metodo che dalle statue antiche e moderne traeva il rinnovamento.

Contraddiceva così agli elogi, che per sè dettò egli stesso, quando si rappresentò, come novello Ciriaco Anconitano, rivelatore delle antichità di Grecia e di Roma.

Fu spettatore della rinascita: e credette e fece credere di esserne stato, più che partecipe, supremo fattore.

* * *

Nella bottega dello Squarcione furono accolti giovani in parte già esercitati nell'arte. Secondo le notizie conservateci, primo a entrarvi fu, nel 1431, Michele di Bartolomeo da Vicenza, un po' come discepolo e un po' come garzone per la bottega e per la casa. Nove anni dopo vi entra un *pictor vagabundus*, Dario detto da Treviso,¹ ma che nei documenti è chiamato diversamente, secondo i luoghi delle sue dimore successive: da Udine, da Pordenone, da Asolo, da Conegliano, ecc. Restò alcun tempo alla bottega dello Squarcione, poi passò a quella di Pietro da Milano, che a Padova ottenne

¹ Su questo pittore cfr. GIUSEPPE GEROLA, *Dario pittore*, in *Miscellanea di studi in onore di Attilio Ortis*, Trieste, 1910.

stima, tanto che parecchi lavoranti e pittori sono indicati nella fraglia alla sua dipendenza.

Lasciata Padova, dopo il gennaio del 1448, data dell'ultima notizia a lui relativa in quella città, si incontra nel 1455 a Treviso, poi dal '59 al '66 in Asolo, nel '67 a Conegliano, di nuovo nel '69 in Asolo, nell'anno stesso a Serravalle, nel '70 a Treviso, da lui abbandonata già ai primi dell'anno seguente; nel '73 a Conegliano, dove finì probabilmente i suoi giorni.

La tempera su tela, esistente nella Galleria di Bassano (fig. 3), non ci mostra che dallo Squarcione avesse i rudimenti dello stil novo.

Nel mezzo del dipinto vedesi la Vergine diritta col gran corpo conico stendente il manto a fiorami, e le mani protettrici sopra una nana turba di fedeli. Il Battista e San Bernardino tendono anch'essi in giù le mani verso gli omuncoli e le femminette. Dietro si allungano alcune montagne coniche, sparse di villaggi turriti, secondo un'antiquata convenzione nella figurazione del paese. Il meschino pittore ritardatario non meriterebbe menzione se non servisse a mostrarci che lo Squarcione, proprio nel tempo in cui si addestrava all'arte Andrea Mantegna, non aveva impartito a Dario alcun insegnamento fecondo.

Anche un frammento ad affresco nel Municipio di Asolo, di forme differenti da quelle nella tempera citata, ci mostra Dario che, pur cercando di modificarsi davanti alle nuove tendenze, rimane misero e grottesco.

Pictor vagabundus da giovane, girovagò poi dipingendo pale d'altare, facciate di case, e insegne d'osteria, perseguitato da creditori da luogo a luogo.

Dopo Dario fu accolto nella bottega dello Squarcione Andrea Mantegna che, verso il 1445, fu considerato come figlio, ma nel '48 se ne separò.

A diciassette anni Andrea dipingeva il quadro di Santa Sofia accennando nell'iscrizione come la pittura fosse di « sua

mano ». In un solo documento, che si può considerare anteriore al 1448, Andrea vien detto di Squarcione, come poi usarono di chiamarsi durante il tempo in cui stettero nella bottega di costui, Marco Zoppo e Giorgio Chiulinovich.¹ Il documento si riferisce al ritratto d'una fanciulla che prese il velo monacale: e Ulisse de' Aleotti, poeta che troviamo notaio



Fig. 3 — Bassano, Museo Civico. Dario da Treviso: *Madonna della Misericordia e Santi*.
(Fotografia Alinari).

nell'atto giudiziale per la separazione di Andrea Mantegna dal padre adottivo, cantò in un sonetto l'arte del pittore che
l'immagine...

Scolpi in pictura propria viva et vera.

Il cantore della gara, tenutasi in Ferrara tra il Pisanello

¹ In un documento pisano del 1467 circa (cfr. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Londra, 1901) è parola di un Andrea Squarcione, artista da non confondersi certo con Andrea Mantegna.

e Jacopo Bellini, e che esaltò sopra tutti questo pittore, lo abbiám già detto, vanta Andrea di Squarcione come uno spirito divino. Il ritratto dovett'essere eseguito a Venezia, giacchè il poeta Ulisse, colà dimorante, dice che il Mantegna « dal proprio nido » se ne venne « a le salse onde ». L'andata del giovinetto a Venezia nei giorni in cui era adottato dallo Squarcione fa pensare all'inizio dei rapporti fra il Mantegna e la famiglia dei Bellini. Mentre questi esordiva precocemente nell'arte, Donatello spiegava i suoi esemplari nella Chiesa del Santo. Il giovane Andrea che aveva come dice il poeta,

la mano industriosa et l'alto ingegno,

ne fu profondamente colpito: lo dimostra tutta l'opera sua.

Nella Chiesa del Santo noi dobbiamo cercarne la ispirazione più che nella bottega squarcionesca.

E anche ad un'altra fonte attinse il precoce giovanetto: a quella di Jacopo Bellini, come vedremo in seguito.

Mentre il Mantegna a 17 anni compiva la pala di Santa Sofia, lo Squarcione teneva, sin dal 1447, un altro giovane presso di sè, Matteo del Pozzo, di Bartolomeo pescivendolo. Nulla si sa intorno a questo discepolo, se non che nel 1472, morto lo Squarcione, Matteo, allora detto maestro, aveva impgni verso gli eredi del suo precettore.

* * *

Marco Zoppo, ventenne nel 1453, fu accolto nello studio dello Squarcione forse già preparato in parte all'esercizio della pittura, come fa pensare la lode stessa che lo Squarcione tributa al giovane, cui fa le spese del vitto e del vestito *ob multiplices virtutes et ingenii perspicacitatem in exercitio pictoriae*. Due anni dopo Marco fu adottato, poichè egli era stato sempre obbediente, lavorando di continuo nell'arte *ad commodum et utilitatem dicti magistri Francisci*. Quattro mesi di poi, Marco Zoppo non volendo continuare a far pitture senza

compenso, tanto più che i beneficî dell'adozione potevano venir meno da un giorno all'altro anche per una semplice malattia che capitasse al « padre adottivo », se ne andò a Venezia, lasciando ad arbitri di ottenere qualche guiderdone delle sue fatiche per i quadri da lui eseguiti e dallo Squarcione venduti. Da Venezia si ridusse in patria dove si trovava il 16 settembre del 1462, data di una lettera scritta dal pittore alla marchesa Barbara Gonzaga, che voleva affidargli la coloritura di due cofani. Egli chiedeva tempo per farli degnamente, anche « per amore » di Andrea Mantegna e per l'onore suo. E soggiungeva « basteriami l'animo a fare cose che stariano appresso le sue ». Marco Zoppo doveva avere un'idea superba della sua valentia poichè citava inoltre due altri suoi cofani che faceva in quell'anno per una concittadina, « molto magnifici » e del valore di duecento ducati, finiti i quali, si proponeva di soddisfare al desiderio della Marchesana lavorando « quanto omo d'Italia sia quale vuole ».¹

Da Bologna fece certamente ritorno a Venezia dove firmò nel 1471 l'ancona già a Pesaro, ora nella Galleria di Berlino.

Due opere, nelle quali il pittore si firmò *Zoppo di Squarcione*, furono probabilmente compiute nel periodo in cui ricevette ospitalità da mastro Francesco. L'una si trova presso il re di Rumenia; l'altra, proveniente dalla Galleria Manfrin di Venezia, è presso Lord Wimborne, a Canford Manor. La prima (fig. 4), la *Madonna in trono adorata da due monaci ginocchioni e assistita da sei Santi*, conserva la scritta: *Madonna del Zoppo di Squarcione*: è adorna in alto da festoni di frutta con due angeli che vi scherzano sopra a cavalcioni, secondo il motivo ornamentale che sta al sommo di ogni riquadro con istoria negli Eremitani di Padova. La seconda (fig. 5) ci mostra l'ispirazione alle forme donatelliane, tanto nella composizione del gruppo della Vergine col Bambino,

¹ Archivio di Stato in Mantova; Lettera di Marco Zoppo alla marchesa Barbara Gonzaga, datata 16 settembre 1462 (edita già dal Braghirolli e dall'Aldovrandi: cfr. *L'Arte*, 1899, pag. 253).

quanto ne' due fanciulli musicanti, ritti sul parapetto, rimembranze di quelli di Donatello, ora nel paliotto dell'altare del Santo. Anche il metodo di animare l'architettura con figure



Fig. 4 — Bucarest, Galleria del Re di Rumenia. Marco Zoppo: *Madonna e Santi*.

di fanciulli in azione deriva dal grande maestro fiorentino. Qui vediamo due grossi putti che reggono i piedi dell'arco dell'edicola ove siede la Vergine, e attorno ad essa altri putti suonano diversi strumenti: gaia fioritura dell'infanzia intorno alle immagini sacre derivata da Donatello.

L'inquadratura del Rinascimento ornata di festoni di frondi e frutta, legata con laccioli a dischi, quale si vedrà in tanti altri pittori usciti da Padova, finanche in Andrea Mantegna,



Fig. 5 — Cantord Manor, Collezione di Lord Wimborne.
Marco Zoppo: *Madonna col Bambino*.

ebbe origine dalla decorazione del sommo de' riquadri entro i quali suonano e cantano i bronzei putti donatelliani dell'altare del Santo.

Quando a vent'anni, nel 1453, entrò nella bottega dello Squarcione il giovane che questi vanta per la perspicacia, dominava l'arte di Donatello, esordiva solenne il Mantegna. In quell'anno erasi innalzato sulla piazza del Santo il Monumento del Gattamelata, come dio termine della conquista artistica di Donatello. Mentr'egli la eseguiva, i proseliti si erano fatti sempre più numerosi, e la cappella Ovetari agli Eremitani attestava già del trionfo del genio sulle manifestazioni della vita artistica padovana. Il polittico Lazzara compiuto dallo Squarcione nel 1452 è l'opera di un ritardatario, non tratto dalla nuova corrente. Marco Zoppo, dunque, fu preso dalle forme novelle nella bottega squarcionesca.

Anche i due Santi, *Alessio* e *Girolamo*, in due scomparti ornati dei soliti festoni, quali si vedono nella Galleria di Bergamo (figg. 6 e 7), appartengono a questo primo periodo di Marco Zoppo. Sono figure stentate, tormentate, davanti a un paese in cui s'innalzano lunghi stecchi senza fronde o montagnette coniche che si sovrappongono infantilmente.

Nei quadri eseguiti dopo che Marco ebbe lasciato lo studio dello Squarcione, trovasi qualche volta la firma: *Zoppo da Bologna*.

Nel Collegio degli Spagnuoli in questa città è una tavola (fig. 8) a caselle, con la Vergine nel mezzo tra i Santi Giovanni Evangelista e Girolamo a destra, Andrea e Agostino a sinistra; fra le cuspidi ad intaglio, sugli archi delle tre caselle principali, entro circoli, Dio Padre, l'Arcangelo Gabriele e l'Annunciata; nelle gugliette laterali, piccole figure di Santi; così ne' pilastri della predella che reca negli scompartimenti principali le rappresentazioni del Presepio e degli Apostoli nel mare di Genezareth.

Le figure hanno grossi zigomi, fronti prominenti, lungo e quadrato il mento, le carni di color mattone chiaro. Le dita sono aperte come nelle zampe de' volatili, e terminano assottigliate: non vi mancano che gli unghioni. Le pieghe, dagli addentramenti così profondi e tali spezzature da assumere



Fig. 6 — Bergamo, Galleria dell'Accademia.
Marco Zoppo: *Sant' Alessio* — (Fotografia Alinari).



Fig. 7 — Bergamo, Galleria dell'Accademia.
Marco_Zoppo: *San Girolamo* — (Fotografia Alinari).

le forme di nervature staccate dalle vesti, terminano con un ghirigoro di curve. Nel fondo della predella vedonsi pianure

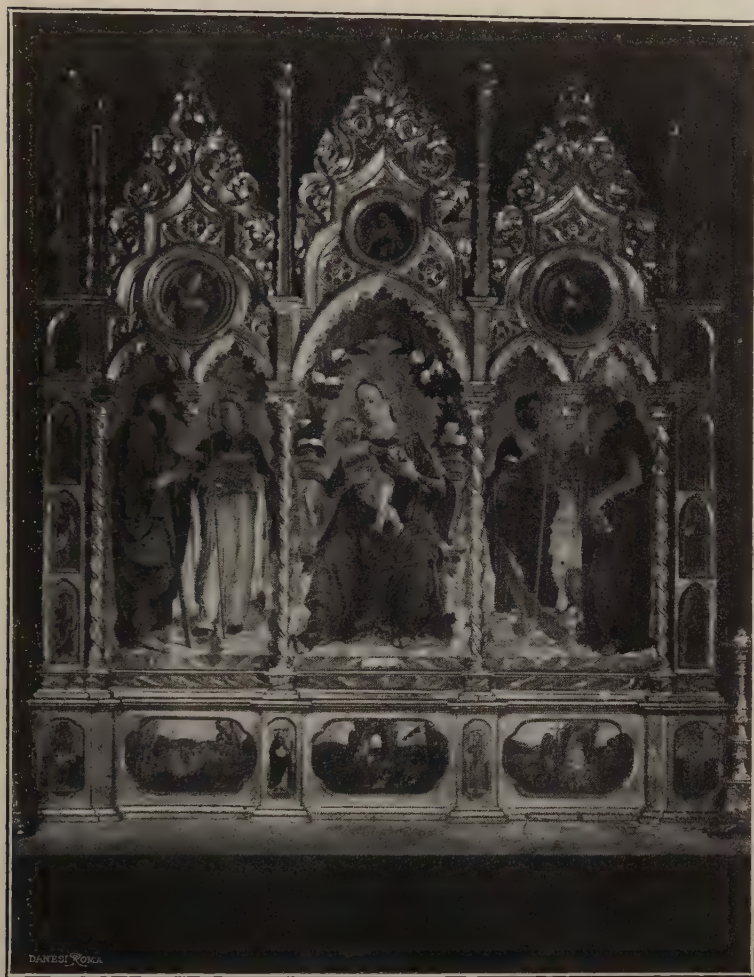


Fig. 8 — Bologna, Collegio degli Spagnoli. Marco Zoppo: Polittico.
(Fotografia Alinari).

rotondeggianti, ricolme, limitate da rocce rossicce che sembran fasci di verghe.

Il bisogno di contorcere crebbe sempre in Marco Zoppo; e ne abbiamo esempio nella *Madonna* della Collezione Cook,

a Richmond (fig. 9), e nel *Cristo nel sepolcro tra i Santi Girolamo e Battista*, a Londra, nella Galleria Nazionale (fig. 10).



Fig. 9 — Richmond, Collezione Cook. Marco Zoppo: *Madonna col Bambino*.
(Fotografia Anderson).

La Madonna Cook ha il Bambino arcuato sforzatamente. Nel quadro di Londra la violenza delle vesti, attorcigliate e striz-

zate, concorre a dare l'aspetto di flagellatori ai Santi che assistono il morto Cristo.

Il tipo della Vergine della Collezione Cook, come gli altri



Fig. 10 — Londra, Galleria Nazionale.

Marco Zoppo: *Cristo nel sepolcro tra i Santi Giovanni e Girolamo.* "

(Fotografia Anderson).

del Battista e di Girolamo nella Galleria Nazionale di Londra, si ripetono nella pala d'altare, ora a Berlino.

Nel 1471 era a Venezia ed eseguì quel quadro, già a Pesaro, ora nel Friedrich-Museum. In esso (fig. 11) il pittore abbandonò la distribuzione a caselle e si mostrò più forte nel modellare. Di qua e di là dal trono coi bracciali adorni di chiocciole marine, dal cavo delle quali spunta un fiore, e sovrapposti da urnette all'antica e da una ghirlanda di foglie e frutta, stanno quattro Santi: a destra, Paolo e Girolamo, che hanno aspetto rude e burbero; a sinistra, Giovanni e Francesco, i quali, benchè aventi contorni tormentati, assumono aspetto più umano, forse per reminiscenza degli esemplari donatelliani, e più della pala di San Zeno di Andrea Mantegna. La Vergine col Bambino nel mezzo è raggentilita; il Bambino prende una mela dalla destra della Vergine.

L'effetto decorativo del gruppo è maggiore per l'apparato del trono e anche per l'acconciatura della Madonna.

Il colore è cenericcio con ombre livide nelle carni aranciate; giallo sulfureo il manto dell'uno, turchino-svanita la veste dell'altro, di avvizzita rosa quella di un terzo santo, e dilavata è la lana del saio del quarto; il paese è freddo, le rupi sembrano di lava; pietra bigia il marmo del trono; i capelli delle figure sembrano riccioli di ferro o di zinco. Par che la cenere si sparga così su tutte le forme e ne estingua la vivezza di colore.

A un tempo prossimo all'ancona di Berlino eseguì il tagliardo *San Paolo* (fig. 12) dell'Ashmolean Museum di Oxford, il *Cristo nel sarcòfago tra due angeli*, nel Museo di Pesaro, e il *San Girolamo* davanti a una grotta, ora nella Galleria di Bologna. Nel quadro di Pesaro (fig. 13) presso Cristo gigante stanno due angeli che mandano strida dolorose. A che sia ridotto il modello donatelliano della Chiesa del Santo è inutile dire. La forma tragica divien quella di uno spauracchio. E *San Girolamo* (fig. 14) presso la conica grotta nel quadro suddetto, acquietato poi nell'altro della Collezione Kaufmann, a Berlino (fig. 15), non è il penitente supplice davanti all'immagine del Crocefisso, ma un vecchio rabbioso che, per sfo-

gare su di sè la furia della espiazione, in mezzo alla natura selvaggia stringe il grosso sasso sul petto fatto pur di magigno e avvolto come da contorte radici.

Un qualche raddolcimento della forma del Cristo di Pe-



Fig. 11 — Berlino, Friedrich-Museum. Marco Zoppo: *Madonna in trono e Santi*.
(Fotografia Hanfstaengl).

saro vedesi in quello della Collezione Vieweg, in Braunschweig, e nell'altro della raccolta di Roberto Schiff, a Pisa (fig. 16); ma in generale il pittore sfuggì ogni lineamento di grazia.

E fa eccezione, per la sentimentalità come per la forte squadratura, la testa di *San Giovanni Battista*, nel Museo di Pesaro (fig. 17), tanto da far dubitare, nonostante la tecnica



uguale a quella delle altre pitture, ch'essa sia della mano stessa di Marco Zoppo. Altre cose dipinse Marco Zoppo sino al 1498,¹ anno nel quale si trova l'ultima notizia di lui a Bologna. Una energia brutale è nell'opera sua; e con essa tradusse l'energia degli eterni esemplari di Donatello e di Andrea Mantegna. Ai colori dette l'ossea compattezza che si nota nel polittico Lazzara dello Squarcione, non la vivezza degli smalti traslucidi di molte pitture contemporanee. I suoi colori sono sordi, come sorda fu la sua natura alle voci del sentimento. Le sue forme ferrigne sembran battute a fatica sull'incudine: sotto la dura compagine l'anima tacque.²

* * *

Giorgio Chiulinovich,³ per errore chiamato Gregorio Schiavone, quando entrò nella bottega squarcionesca esercitava la

¹ La data del 1498 è ricavata da una notizia contenuta nei Mss. dell'ORETTI (vol. I, pag. 64) presso la Biblioteca Comunale di Bologna. Vi è indicata una pittura in una casa, già de' Zagnoni, poi de' Colonna, nella pubblica piazza, dirimpetto a via Orefici, sotto la quale era la data del 1498.

² Gli è attribuito un affresco in San Colombano a Bologna: *La Madonna adorante il bambino steso sulle ginocchia tra due Santi*. Ma non è certo opera sua, come diremo più tardi, trattando dei pittori bolognesi. L'affresco gli fu però dato interrogativamente nel catalogo delle opere di Marco Zoppo, compilato dal BERENSON (*The North Italian Painters of the Renaissance*, Londra, 1907); al quale catalogo noi aggiungiamo: PISA, presso il prof. Schiff: *Cristo*; BUCAREST, Galleria di Carlo I, re di Rumania: *Madonna tra adoratori e quattro Santi*; PRAGA, Esposizione dell'Arte sacra nel 1904: *San Girolamo*; BRAUN-SCHWEIG, Collezione Vieweg: *Cristo tra due angeli*. Oltre questi, conviene ascrivergli: CANFORD MANOR, presso Lord Wimborne: *Madonna*, e BERGAMO, Galleria dell'Accademia: *Due Santi* assegnati a torto allo Schiavone. E conviene assolutamente escludere dalla nota del Berenson: BOLOGNA, Museo Civico: *Natività e Santi* (di scuola); BUDAPEST, Galleria nazionale, n. 99 e 100: *Due Angeli* (opera da noi attribuita, come si vedrà più avanti, a Galasso); FERRARA, Pinacoteca: *Il Battista e San Luigi* (dovrebbe trattarsi di San Luigi e di San Bernardino, quadri che appartengono alla scuola di Cosmè Tura); STRASBURGO, Museo, n. 226: *Madonna col Bambino* (frammento di dipinto; fu già in deposito alla Galleria di Modena: appartiene a Barlolomeo degli Erri); VIENNA, Kunsthistorisches Hofmuseum: *Madonna e due Angeli* (non dello Zoppo). Non con altrettanta sicurezza può escludersi la *Madonna col Bambino* della Galleria di Altenburg che potrebbe rappresentare una forma tarda più evoluta di quanto si conosce fin qui di Marco Zoppo.

³ I documenti citati dal LAZZARINI hanno fornito molti dati biografici su Giorgio Schiavone; e in Dalmazia, oltre i cenni sul pittore ne *L'Artista Dalmata* (Lunario Zaratino, 1855, pag. 9 e segg.) e nell'opuscolo di IVAN KUKULIEVIC' SAKCINSKI, *Leben Sudlavischer Künstler*, Agram, 1868, si sono trovati documenti di cui si è fatto ricordo in *Il Nuovo Cronista di Sebenico*, 1894, pagg. 76-81 (VINCENZO MIAGOSTOVICH, *Giorgio di Tommaso da Sebenico*). Le ricerche fatte a Sebenico hanno mutato la data del 1511 che gli scrittori dalmati indicavano come quella della morte dell'artista. Secondo l'albero genealogico della famiglia di Giorgio Chiulinovich, trasmesso gentilmente dal prof. MIAGOSTOVICH, essa va tra le due date indicate nel testo.

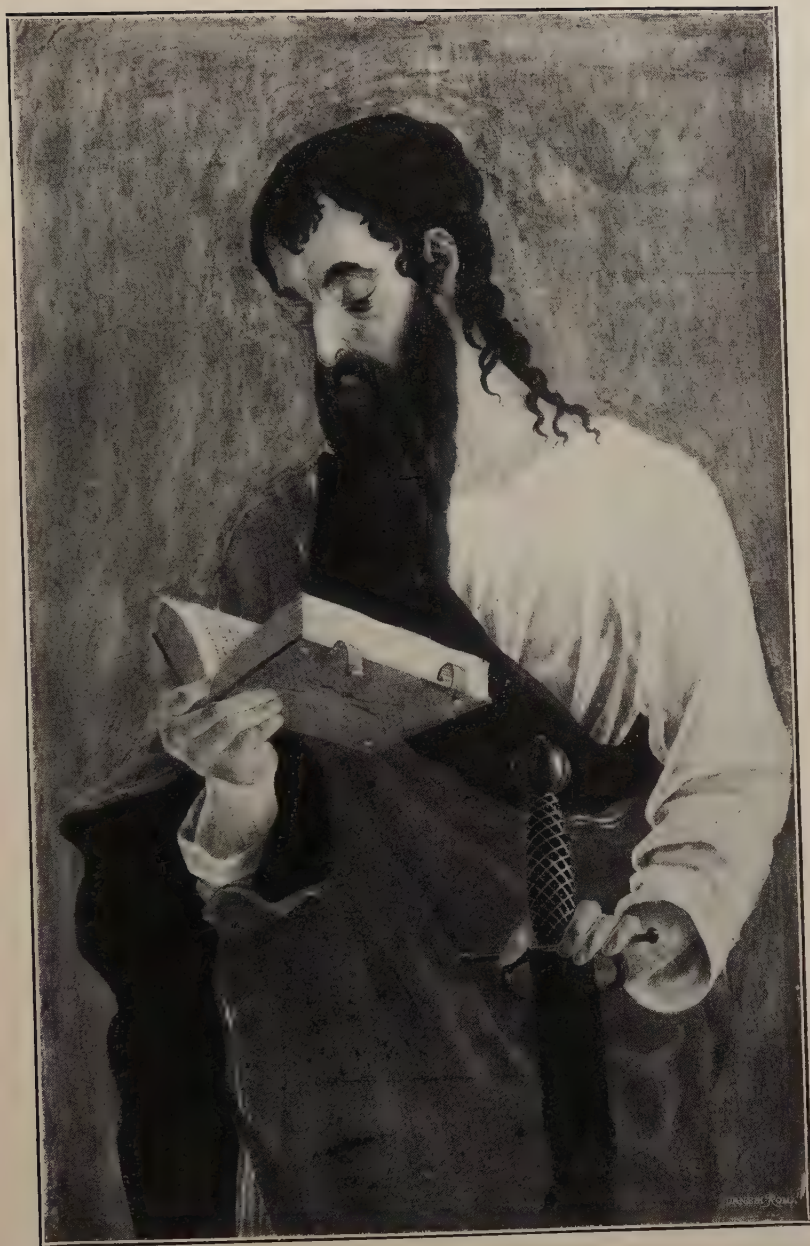


Fig. 12 — Oxford, Ashmolean Museum. Marco Zoppo: *San Paolo*.

pittura: lo abbiamo già detto. Gli esempi che dovette trovarvi di Marco Zoppo foggiarono alla maniera donatelliano-mante-



Fig. 13 — Pesaro, Museo Civico. Marco Zoppo: *Cristo nel sepolcro tra due angeli*.
(Fotografia Anderson).

gnasca l'arte sua goffa e irsuta. Le *Madonne* della Collezione di Lord Wimborne e della Galleria Reale di Bucarest, con la

firma autentica « opera del Zoppo di Squarcione », eseguite nel tempo in cui questo pittore stava legato al padre adottivo,



Fig. 14 — Bologna, Pinacoteca Nazionale. Marco Zoppo: *San Girolamo*.
(Fotografia Anderson).

furono certamente gli esemplari che si stamparono negli occhi del Dalmata.

La *Madonna* (fig. 18) del Friedrich-Museum di Berlino è prossima stilisticamente a quella eseguita insieme con lo



Fig. 15 — Berlino, Collezione Kaufmann. Marco Zoppo: *San Girolamo*.

Squarcione, ora nel Museo stesso, specialmente per il tipo aggraziato della Vergine. Il Bambino sta in una mossa similmente sgangherata, e di qua e di là del trono sono due

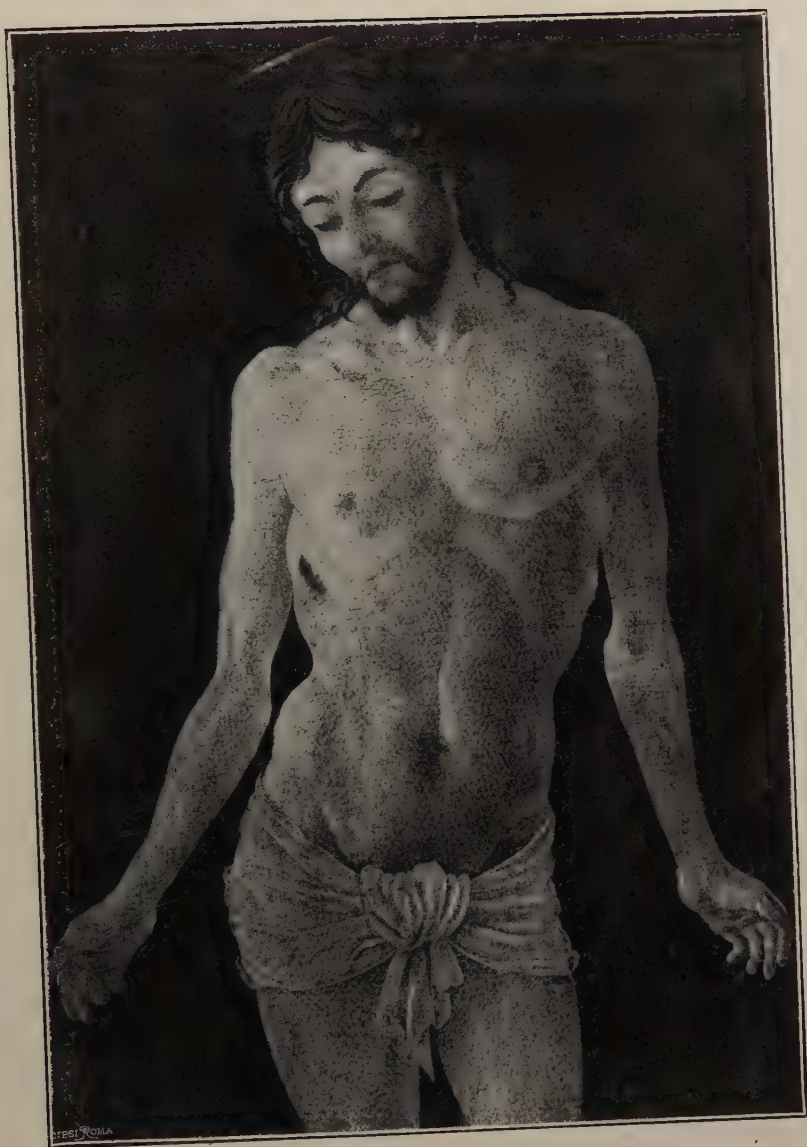


Fig. 16 — Pisa, Collezione Roberto Schiff. Marco Zoppo: *Cristo nel sepolcro*.

angioletti che sembran la caricatura dei famosi putti musicanti di Donatello e della sua scuola per l'altare del Santo.

Gli sportelli dell'ancona son rimasti nel Duomo di Padova (figg. 19 e 20) e presentano quattro Santi in due coppie,



Fig. 17 — Pesaro, Museo. Marco Zoppo: *Testa di San Giovanni Battista*.
(Fotografia Alinari).

ne' quali la imitazione dal quadro di Marco Zoppo a Bucarest è evidente. Solo nell'incappucciato Sant'Antonio Abate si trova alcuna traccia di quello nel trittico Lazzara dello Squarcione.

Alla *Madonna* di Lord Wimborne meglio si approssima un'altra in una tavoletta della Galleria Nazionale di Londra (fig. 21). Si vede similmente disposta come nel vano di una



Fig. 18 — Berlino, Friedrich-Museum.
Giorgio Schiavone: *Madonna col Bambino e angeli*.
(Fotografia Hanfstaengl).



Fig. 19 — Padova, Duomo. Giorgio Schiavone: Sportello di trittico, *Due Santi*.
(Fotografia Arti Grafiche, Bergamo).



Fig. 20 — Padova, Duomo. Giorgio Schiavone: Sportello di trittico. *Due Santi*.
(Fotografia Arti Grafiche, Bergamo).

finestra centinata, adorno di festoni di frutta e fiori. Di qua e di là, nel basso, sul parapetto della finestra, stanno similmente due putti, che ricordano meglio dei primi i modelli donatelliani. Ma il pittore s'industriava a profondere nel dipinto preziosità d'ogni specie. I festoni si legano a dischi ne' pennacchi dell'arco contenenti bucranî; al sommo dell'arco è un frammento decorativo tratto da un arco trionfale; nelle riquadrature dei pilastri stanno corone di lauro; una bianca farfalla distrae il putto di sinistra, che porta un vassoio con frutta. Il pittore desiderava di arricchire con richiami dell'arte classica e qualche prestito dalla natura la sua composizione, ma rimase un piccolo barbaro. Cercò gentilezza nel bambino col fargli stringere nella destra una mela e sollevare la sinistra verso la guancia materna; ma quel puttino gonfio con la collana da cui pende l'amuleto di corallo, stranamente contorto, non attrae.

Il tipo della Vergine deriva da Donatello, ma ha perduto ogni grandezza e la materna bontà. Con quelle mani dalle dita inforcate, con le forme senza giusto rilievo, mal ritagliate, non desta alcun senso, nè di umana tenerezza, nè di divozione.

Si può dire che nell'insieme la composizione, faticosamente condotta secondo i grandi esempi, ha gli elementi per raggiungere un effetto di forza plastica e una certa espressione di affetto familiare, ma nella esecuzione il povero Chiulinovich, male assistito dallo Squarcione, rivelò la propria rustica e impotente natura.

Tuttavia lo Squarcione nel '52 col polittico Lazzara si presentava ancora gotico, e Giorgio invece si professava ligio alle nuove forme del Rinascimento. Nel polittico della Galleria Nazionale di Londra (figg. 22 e 23), pur ispirandosi nella distribuzione all'ancona del Mantegna a Brera, abbandonò perfino l'accento ad archi gotici dato in quest'opera, sebbene le poco quadrate figure fossero state meglio disposte sotto l'ogiva. Continuò sempre ad esser contorto, spinoso, angoloso, e

quando fece la *Madonna* della Pinacoteca di Torino (fig. 24) coi putti dai capelli uncipati, e quando dipinse il quadro della



Fig. 21 — Londra, Galleria Nazionale. Giorgio Schiavone: *Madonna col Bambino*.
(Fotografia Hanfstaengl).

Collezione André a Parigi (fig. 25), composizione ridotta dal trittico primitivo, parte a Berlino e parte a Padova.

Nella Collezione André trovasi anche un ritratto virile (fig. 26), firmato nel consueto modo, che si può dire semplicemente disegnato, senza rilievo di sorta, sulla fascetta di tinta scura che ne distacca il profilo meschinetto secondo il modo



Fig. 22 — Londra, Galleria Nazionale. Giorgio Schiavone: Polittico.
(Fotografia Hanfstaengl).

usato dai miniatori sulle pergamene e dagli inesperti principianti.

Tutti questi dipinti appartengono probabilmente al periodo padovano del pittore. A seguito potrebbero essere indicate alcune opericciuole senza la firma dell'artista, quali la *Crocifissione* (fig. 27) della Galleria di Venezia, dove ancora una volta richiama gli esemplari mantegneschi, da lui resi angolosi e scabri; la *Madonna col Bambino* (fig. 28), del Museo Correr, dove Giorgio si fa un po' più ordinato; e infine la *Madonna col figlio* che si mette le dita di una mano in bocca, nella Collezione Kaufmann, a Berlino (fig. 29), nella quale par



Fig. 23 — Londra, Galleria Nazionale.
Giorgio Schiavone: Parte mediana del polittico suddetto.
(Fotografia Anderson).

di notare un arrotondamento, una ricerca di grazia e una affermazione di personalità prima mancanti tra gli acuti spigoli e i metallici contorni.

Null'altro può dirsi del pittore che, entrato a ventidue



Fig. 24 — Torino, Pinacoteca Nazionale. Giorgio Schiavone: *Madonna col Bambino*.
(Fotografia Anderson).

anni nella casa dello Squarcione, nel 1456, firmò i suoi quadri ricordandolo così come fece Marco Zoppo, nel periodo in

cui contribuì alle entrate dell'ospite maestro. Nel 1462 era a Zara; nel '64 a Sebenico, rincorso per mezzo della giustizia dal Padovano perchè gli restituisse circa diciotto fogli di disegni, un cartone con alcuni nudi del Pollaiuolo, e una certa somma di denaro. Le notizie per la rivendicazione del credito giungono fino al 1474. Giorgio, che era nativo di



Fig. 25 — Parigi, Museo André. Giorgio Schiavone: *Madonna e Santi*.
(Fotografia Bulloz).

Scardona, e che abitò Zara e Sebenico, vien distinto negli ultimi documenti col nome stesso del noto scultore Giorgio da Sebenico del quale fu genero. La S che si trova alla fine della sua firma è stata interpretata come « *Scholaris* ». Con le querimonie per quella rivendicazione non terminano le notizie biografiche sull'artista, il quale nel 1489, a Sebenico, riceveva l'allogazione di una pala d'altare e si obbligava di compierla in tre anni, per la cappella di San Lorenzo nella Chiesa di San Giacomo. Il pittore dichiarava di dipingere e dorar la



Fig. 26 — Parigi. Museo André. Giorgio Schiavone: Ritratto.
(Fotografia Bulloz).



Fig. 27 — Venezia, Galleria dell'Accademia. Giorgio Schiavone: *Crocefissione*.

tavola « più per lassar una memoria bella et gentile de mia man in questa terra, più per onore et fama, che per lo guadagno ». ¹ Cessò di vivere tra il 3 ottobre del 1504 e il 4 novembre 1505. ²

* * *

Di altri due giovani entrati nella bottega dello Squarcione nulla sappiamo, all'infuori dei patti conchiusi con lui.

L'uno è Giovanni di Vendramino, l'ultimo dei figli adottati e che, come gli altri, dovette rompere gli accordi stabiliti; l'altro è Francesco, figlio di Ugucione pittore, il quale doveva essere istruito per soli quattro mesi. Del primo è parola in un atto del 1466, dell'altro in una scrittura dell'anno seguente. Non teniamo conto di Brigo Bilisati, perchè i documenti del Lazzarini, illustrati dal Moschetti, non bastano a riconoscere in lui nè il discepolo, nè il lavorante.

Veduti questi pittori ch'ebbero qualche attinenza con lo Squarcione, si nota che tutti dal maestro in ritardo, rappre-

¹ Il prof. Vincenzo Miagostovich ci ha comunicato con grande gentilezza il frutto delle sue laboriose ricerche negli archivi di Sebenico intorno alla vita di Giorgio Chiuilovich, ma esse riguardano più che l'artista le sue condizioni di famiglia, pienamente illustrate in specie dal 1489 in poi dai documenti stessi, che ci auguriamo di veder pubblicati dal solerte ricercatore.

² Al catalogo dato dal BERENSON (*The North Italian Painters of the Renaissance*, Londra, 1907) non abbiamo avuto da aggiungere se non il ritrattino della Collezione André, a Parigi, e la *Crocefissione* della Galleria di Venezia; e da togliere la *Madonna* di Lord Wimborne, segnata con l'autentica firma: *Opera del Zoppo di Squarcione*, e i due *Santi* della Galleria di Bergamo, opera pure primitiva di Marco Zoppo. La collaborazione di Giorgio Schiavone al polittico Lazzara di Francesco Squarcione deve escludersi, perchè quel polittico era già finito nel 1453, quindi anteriormente ai loro rapporti.

I vecchi autori (cfr. IVAN KUKULIEVICH, citato) indicano una *Madonna col Bambino* nella Galleria di Venezia, incisa dallo ZANOTTO (*Pinacoteca della Imp. R. Accademia di Belle arti*, Venezia, 1830-1834, parte I); ma essa non gli appartiene in nessun modo; PADOVA, Chiostro di San Francesco: *Madonna col Bambino in trono e angeli*, recante la firma: *Opus Sclavoni Dalmatici Squarcioni*; ID., Chiesa di San Francesco: *Madonna fra quattro santi*, fra i quali San Girolamo. Secondo il MORELLI, commentatore dell'ANONIMO, recava la firma: *Opus Schlavoni Dalmatae Squarzioni*; ID., San Niccolò, poi nel Palazzo Frigimelico: quadro con la scritta: *Opus Sclavoni discipuli Squarcioni*, ROMA, Collezione Ceccarini: *Madonna col Bambino in trono*, con la scritta: *Opus Sclavoni Dalmatici S.*; FOSSOMBRONE, Collezione privata: quadro veduto dal LANZI (*Storia pittorica dell'Italia*, Milano, 1823) con la iscrizione: *Opus Sclavoni Dalmatici Squarzioni S.* (Può supporre che sia lo stesso poi passato a Sinigaglia, presso il signor Benucci che la vendette alla Galleria di Torino).

sentante finale del gotico fiorito, appresero quell'impasto del colore, che sembra lucente bassorilievo. Quella tecnica poco



Fig. 28 — Venezia, Museo Correr. Giorgio Schiavone: *Madonna*.

fluida, che or prende la metallica sodezza, or la durezza marmorea, è comune allo Squarcione e a quanti lo avvicinarono. Vissuto egli ai confini del gotico fiorito con il Rina-

scimento, tenne fede alle vecchie contorsioni, agli aggiramenti de' contorni, all'incurvarsi de' tratti, che la sua bottega alquanto mantenne, anche se passò i confini ultimi, i termini del gotico fiorito. E così la tecnica metallica e le reminiscenze del gotico entrano, è vero, per lo Squarcione, nella seconda metà del Quattrocento, a far parte degli elementi della pittura dell'Italia settentrionale, ma anche a contrastare con gli elementi nuovi, a impedirne il libero sviluppo.

* * *

Un maestro che ebbe in Padova notevole importanza, fu Ansuino da Forlì; e l'importanza gli viene dal fatto di essere stato compagno a Filippo Lippi negli affreschi della Cappella del Podestà, dal 1434 al 1437. Niccolò Pizzolo, che servì come aiuto in quel lavoro, dovette educarsi ai loro esempî.

Nella Cappella Ovetari, non ostante che si sia assoggettato al predominio di Donatello, Ansuino mostra ancora qualche elemento toscano, derivato dalla collaborazione con Filippo Lippi, e qualche altro nel taglio delle figure, desunto da Piero della Francesca.

Nella *Predica di San Cristoforo*, il grande affresco della parete a destra firmato da Ansuino, qualche reminiscenza di Filippo vedesi nel giovane guerriero a manca con la chioma ricciuta e nel vecchio in profilo nel mezzo del quadro; si nota ancora nella forza di chiaroscuro e ne' riflessi di luce tra le ombre intense.

Eseguiti i lavori nella Cappella del Podestà, Ansuino rimase probabilmente a Padova, ove stette alquanto nel periodo della attività donatelliana, poichè nelle pitture della Cappella Ovetari raccolse forme da Donatello le quali gli permisero di mettersi all'unisono con le forme dominanti nella Cappella stessa.

Nella parete sinistra dipinse, conformemente a quella di destra, il lunettone diviso in due campi da un pilastrino che

fa da bisettore all'arco. Mise anch'egli ad ornamento nell'alto festoni di frutta in corrispondenza con quelli di Niccolò Piz-



Fig. 29 — Berlino, Collezione Kaufmann. Giorgio Schiavone: *Madonna*.

zolo, posti dirimpetto, ma sopprime i genietti giuocanti tra le foglie, le frutta e i nastri, forse perchè evitava così difficili scorci. Rappresentò nella lunetta la leggenda di Cristoforo

Cananeo, il quale, stando alla presenza di un re, ch'egli aveva desiderato di servire credendolo il maggior principe della terra, si accorse come ogni volta che un giocoliere cantando nominava il diavolo, il monarca si facesse il segno della croce. Chiesta spiegazione al re stesso dell'atto, si ebbe a risposta che così facendo il demone non prendeva potestà sull'uomo. Allora il Cananeo comprese che vi era un Signore più potente di quel re e se ne andò dalla Corte per cercarlo. Ansuino, per darci la traduzione letteraria del racconto, rappresentò un nano giocoliere presso la stanza regale, Cristoforo che chiede spiegazione al re e questi in atto di favellare (fig. 30). Il pittore si attenne, così narrando, a forme antichate di rappresentazione, e ci dette pure l'ambiente secondo la vecchia maniera. Invano in un capitello seguì le nuove forme e nel segnare i lacunari dell'aula e la balaustrata superiore. L'arco scemo che delimita l'apertura dell'aula mostra l'incertezza di Ansuino nel fare il nuovo.

Nella semilunetta a destra (fig. 31) lo stesso gentile giovane, non il gigante della leggenda, incontra davanti a una rupe una schiera di cornuti cavalieri corteggianti il monarca, che ha coperto il capo da una corona gigliata in mezzo alla quale si drizza un serpe. Racconta la leggenda che Cristoforo manifestò al nuovo re com'egli andasse alla ricerca del diavolo. E quegli fu sollecito a rispondere: Io son quello che vai cercando.

Anche in questa scena Ansuino non mostra di aver fatte sue le ricerche dello spazio, cosicchè la rupe sembra servir d'appoggio allo stuolo de' cavalieri. Ma procedendo nel lavoro, al pittore meglio si schiararono i progressi dell'arte a Padova e più sentì come per tutto intorno a lui, nella cappella stessa, aleggiasse il genio di Donatello.

Sotto la bipartita lunetta, rappresentando la *Predica di San Cristoforo* (fig. 32), tentò di conformarsi agli altri. Gli era sopravvenuto intanto un compagno, Bono da Ferrara, che eseguì la scena di Cristoforo in atto di guardare il fiume col divin fanciullo sulle spalle (fig. 33).

La leggenda continuava così. Standosi Cristoforo coi cavalieri demoniaci, li vide subito fuggire all'incontro di una



Fig. 30 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari. Ansuino da Forlì: *Cristoforo davanti al re*.
(Fotografia Anderson).

Croce; compreso quindi ch'egli non serviva al Principe dei Principi, si partì da lui e incontrò un eremita che provò di

convertirlo alla fede e lo fece servire al prossimo, grande come egli era di statura, nel passaggio di un torrente peri-



Fig. 31 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari. Ansuino da Forlì: *Cristoforo incontra il demonio col seguito*.
(Fotografia Anderson).

coloso. Bono da Ferrara non rappresentò più Cristoforo come un giovane paggio, ma si provò di rendere il Cananeo alto dodici cubiti, e gli dette un aspetto rusticano, mentre per

indicare Cristo fanciullo che gli pesava fortemente sugli omeri nel guardare il fiume fece un grasso e atticciano ragazzo. La



Fig. 32 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari. Ansuino da Forlì: *La Predica di Cristoforo*.
(Fotografia Anderson).

legghenda dice che il fanciullo, di peso enorme, si rivelò al portatore come Cristo stesso: e così Cristoforo si dedicò al servizio del re dei re.

Bono, segnato il piano, sparso di radi alberi e di cespugli, con strade serpeggianti, e animatolo di cervi e altre bestie,



Fig. 33 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari. Bono da Ferrara: *Cristoforo con Gesù Bambino al guado del fiume*.
(Fotografia Andersor).

innalzò nel mezzo la figura del gigante, squadrato secondo i canoni di Piero della Francesca. Bono, che si era mostrato a Ferrara e dichiarato scolaro del Pisanello nel quadro della

Galleria Nazionale di Londra (fig. 34), e che ricordò ancora il primo maestro nella figura del pescatore diritta presso



Fig. 34 — Londra, Galleria Nazionale. Bono da Ferrara: *San Girolamo*.
(Fotografia Anderson).

San Cristoforo, dovette nella sua città aver veduto Pier della Francesca dal quale fu avvinto, come furono i giovani Lendinaresi e Galasso e Francesco del Cossa.

Anche nella rappresentazione topografica del paese e nella sua ampiezza seguì il metodo di Piero; ma, ondeggiando ancora tra i primi insegnamenti del Pisanello e i nuovi di Piero, poco apportò alla vita artistica padovana, infervorata da Donatello.

Mentre nella determinazione dello spazio si attiene a Piero, continua a popolare il terreno di animali, di minuscole figurette di viandanti, e mette a destra una capanna con dentro le scarpe del colosso e, dietro, Cristoforo in colloquio con l'eremita.

Solo nell'alto con gli Angeli tra i festoni di frutta il pittore si provò a intonare la sua decorazione con quella degli altri campi della Cappella.

Così fece pure Ansuino nel vicino scompartimento, la *Predica di Cristoforo* ai militi venuti per arrestarlo. Non solo collocò angeli in alto, tra gli encarpi, ma anche nel grandioso edificio retto da grandi pilastri scanalati, con capitelli composti a destra, con arcate di una loggia a sinistra sormontate da bassorilievi classici. Ansuino davanti a quello sfondo rappresentò il gigante che parla alla folla degli armigeri, attenti alla sua parola, anche inginocchiati e protesi a lui. Se la figura del giovane guerriero a sinistra non rispondesse al tipo di Cristoforo in figura di giovane paggio, quale abbiamo veduto negli scompartimenti superiori, e se i lineamenti di Cristoforo medesimo con la grossa e prominente ossatura non rispondessero a quelli dei due re veduti, ci sarebbe da dubitare che la lunetta fosse eseguita dalla stessa mano di Ansuino. Qui ha trovato quell'unità nella massa della composizione e quella grandezza nell'ambiente che mancano alla pittura superiore. Donatello e il Mantegna hanno prodotto il rivolgimento nell'artista, così come nella lunetta della parete a sinistra appena si riconosce il Pizzolo, trasformato dai consigli e dagli esempi del genio che aveva a compagno.

Ansuino da Forlì non si presenta più ai nostri sguardi. Gli fu attribuito un ritratto (fig. 35), entro una cornice finta

di porfido, serpentino e marmo con macchie verdi, rosse e gialle, secondo la interpretazione data alle lettere che vi si



Fig. 35 — Venezia, Museo Correr. Attribuito ad Ansuino da Forlì: Ritratto.
(Fotografia Anderson).

leggono: A. F. P. (*Ansuinus Foroliviensis pinxit*). Dagli affreschi degli Eremitani a quel ritratto, Ansuino si sarebbe sempre più trasformato e squadrato alla mantegnesca, e avrebbe presa una determinatezza di contorno più incisiva. La figura a mezzo

busto in profilo spicca con le carni grige sopra una tenda che nell'alto ha una grande orlatura di perle. Non vediamo più gli occhi spiritati, cerchiati di nero. Il paese non ha corrispondenza con quello che si vede nelle composizioni agli Eremitani, con lunghi cespuglietti, con cumuli limitati al piede da sassi violacei, e non ha neppure corrispondenza coi paesaggi di Francesco del Cossa, cui pure fu assegnato.

Non abbiamo gli elementi per seguire la interpretazione delle lettere apposte alla pittura; solo vediamo la derivazione di essa dalla scuola madre di Padova, anche nella colorazione della finta cornice.

E così soltanto dagli affreschi degli Eremitani possiamo farci un'idea di Ansuino da Forlì, il quale, compagno di Filippo Lippi circa il 1434 a Padova, rimase fedele a' suoi vecchi metodi, iniziando gli affreschi agli Eremitani, dove da ultimo fu trascinato dalla nuova corrente.

* * *

La corrente artistica donatelliano-mantegnesca che aveva appena toccata la bottega dello Squarcione, si riversò entro quella di Niccolò Pizzolo. Nato circa il 1421 da Pietro di Villa Ganzerla, nel Vicentino, adolescente dal 1434 al 1438 servi come garzone Filippo Lippi e Ansuino da Forlì, quando questi dipinsero nella cappella del Podestà. Esegui a vent'anni pitture per Giovanni da Cremona, e, sorta contestazione sul prezzo del lavoro, per parte sua chiamò arbitro Francesco Squarcione. Nello stesso anno Niccolò aveva dipinto nella Chiesa di Monteortone e, non pago del denaro ricevuto, ricorse ad altro arbitrato; ma questa volta lo Squarcione si assunse la parte de' monaci di quella chiesa, avversa al Pizzolo, e questi nominò come proprio arbitro Niccolò Fiorentino, pittore.

Giunto Donatello a Padova, il Pizzolo seguì il glorioso maestro; e lo troviamo nel '47, il 29 aprile, tra i lavoratori

« tutti scultori e discepoli di Donato », impegnarsi per la finitura dei bronzi donatelliani per l'altare del Santo. ¹

L'anno seguente, con Andrea Mantegna assunse di dipingere la metà della cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani, e promise di eseguire la pala d'altare modellata in terracotta sui loro disegni da Giovanni da Pisa. I lavori della Cappella nel 1452 erano certamente inoltrati, se rimaneva solo circa un quarto del denaro destinato a essi. Il Pizzolo venne meno presto, non trovandosi di lui più notizia dopo il testamento del padre, fatto il 13 aprile 1453. Essendosi poi venduta dieci anni dopo dal fratello di Niccolò la casa dov'era la sua bottega, si può argomentare che intorno al tempo in cui era compiuta la cappella Ovetari, appunto nel 1453 o poco dopo, egli non fosse più nel novero dei vivi.

Nella cappella Ovetari Niccolò Pizzolo eseguì le due storie di San Giacomo superiori, nella parete a sinistra; fornì con Andrea Mantegna il disegno per l'altare di Giovanni da Pisa; compì l'affresco della crociera lasciato interrotto da Antonio Vivarini e da Giovanni d'Alemagna, qualche angioletto nell'*Assunzione*, nel fondo della Cappella e in parte le figure dei Dottori della Chiesa. ² Nei Dottori della Chiesa ebbe forse aiuti, come vedremo.

¹ Cfr. VITTORIO LAZZARINI, *Nuovi documenti intorno a Donatello e all'opera del Santo*, in *Nuovo Archivio Veneto*, nuova serie, vol. XII, p. I, 1906.

² Antonio Vivarini e Giovanni d'Allemagna si erano obbligati di condurre la metà degli affreschi della cappella Ovetari; ma il 9 giugno 1450 era già morto Giovanni. È da notarsi che i due soci e cognati si erano iscritti nella fraglia padovana nel 1449. (Vedi ODORICI, *Lo statuto della fraglia padovana*, in *Archivio Veneto*, 1874, pag. 121 e seg.) e che la loro iscrizione era necessaria o almeno poteva in qualche modo considerarsi tale in osservanza dello statuto della fraglia stessa, essendo norma che chiunque lavorava da dieci giorni in Padova o nel territorio padovano dovesse matricolarsi, sotto pena di multa. Il trovarsi nella matricola del 1449 i nomi de' due soci fa supporre ch'essi si fossero recati a Padova per mantenere il loro impegno della pittura nella cappella Ovetari. Ma qualcosa dovette accadere che fece sospendere l'opera per la quale avevano già ricevuto buona parte del compenso pattuito; poichè il 9 giugno 1450 Niccolò Pizzolo e Francesco Squarcione furono chiamati a far la perizia del lavoro eseguito. Dunque il 9 giugno 1450 non era stata ancora compiuta la volta della cappella; e non può credersi che fossero stati eseguiti altri affreschi nelle pareti, quando ancora doveva terminarsi la parte che ha necessariamente la precedenza. Convien credere che Niccolò Pizzolo e il Mantegna si impegnassero a finire tutta intera la cappella, chiamando aiuti a loro talento, per far più presto. E il Mantegna, che a Ferrara aveva conosciuto maestri

La decorazione generale della Cappella presenta cornici corse da ciocche di fiori e frutta; al sommo dei riquadri delle pareti, volano angeli e si aggirano tra i nastri serpeggianti. Le forme decorative che i discepoli di Donatello avevano veduto nelle porte del Ghiberti, nel bel San Giovanni, erano trapiantate così da Firenze a Padova, e fiorivano la cappella degli Ovetari.

Morto Giovanni d'Alemagna alla metà del 1450, rimase interrotta la pittura della volta a crociera, ch'egli insieme con Antonio Vivarini aveva assunto di dipingere. Il Pizzolo che la condusse a fine, vi trovò i costoloni di gotico fiorito con certi angiolini alati piantati all'imbocco de' triangoli curvilinei, segnati di compasso e colorati in parte i medaglioni centrali coi *Quattro Evangelisti* (figg. 36-39). Nelle cornici de' medaglioni, invece degli stretti encarpi di Giovanni d'Alemagna, disegnò ghirlande a ciocche di foglie e frutta, e sopra vi pose

capaci, li chiamò forse a collaboratori. E così si spiega come Bono ferrarese, il quale nel 1450 s'incontra parecchie volte indicato nei registri delle fabbriche estensi, fosse poi a Padova a lavorare in un campo degli affreschi della cappella. A Bono si aggiunsero Ansuino da Forlì, già noto a Padova per i lavori della Cappella del Podestà, e probabilmente Cosmè Tura e un altro ferrarese sin qui indeterminato. La cappella avrebbe dovuto essere compiuta alla fine del 1450, ma i ritardi, avvenuti per forza maggiore, prorogarono il termine sin dopo il 13 maggio 1452. In questo giorno l'acquirente di una possessione dell'Ovetari, il quale si era obbligato di pagare i pittori della cappella sino alla estinzione del suo debito di tremila ottocento lire (prezzo del podere venduto dagli eredi Ovetari per fare le spese della decorazione della cappella, secondo la volontà del testatore), fu dichiarato sciolto da ogni obbligo ulteriore. Ma sino a quella data egli non aveva sborsato se non duemila e novecentoventotto lire; e non si parla del resto della somma nell'atto di liberazione da ogni impegno, e cioè non si accenna alle residue ottocentosettantadue lire da sborsare ancora, secondo il contratto, agli esecutori degli affreschi. È naturale ritenere che la somma rimanente fosse ritirata dal procuratore della vedova Ovetari, tanto più che, a causa degli indugi degli artisti, l'acquirente del podere, obbligatosi a versare la somma intera al termine del 1450, aveva ricevuto proroghe al pagamento fuor dal termine assegnato. D'altra parte in quel giorno della sua liberazione egli sembra non sborsasse agli artisti il resto della somma, giacchè altrimenti il procuratore ne avrebbe tenuto conto.

Il documento pubblicato dal Lazzarini va interpretato quindi così: che il 13 maggio 1452 al più tre quarti della cappella erano stati compiuti e che era da compiere l'ultimo quarto, per il quale direttamente dalla vedova Imperatrice Ovetari, o dal suo procuratore, gli artisti furono soddisfatti del loro avere.

Se si considera poi che nella somma sborsata dall'acquirente eran compresi cento ducati d'oro, dati ad anticipazione agli artisti, che Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna avevano ricevuto un compenso di gran lunga superiore al prezzo della parte eseguita, è gioco forza concludere che rimanesse a dipingere ancora più di un quarto. Perciò può ritenersi che i lavori fossero condotti a fine lungo l'anno 1453, certo non prima.

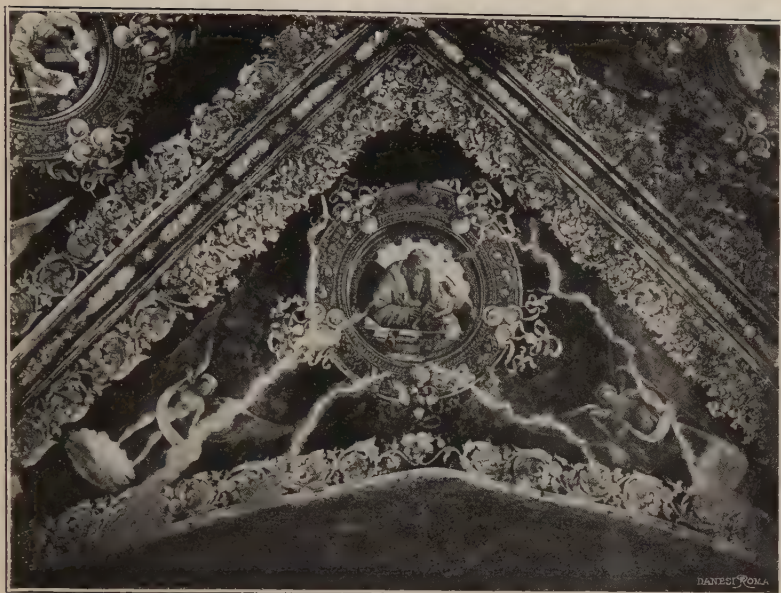


Fig. 36 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Cappella Ovetari.
Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini: Vela della volta con *San Matteo*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 37 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Cappella Ovetari.
Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini: Vela della volta con *San Giovanni*.
(Fotografia Anderson).

conchigliette e dischi dai quali si parte un groviglio di fettucce. Nei pennacchi rappresentò entro una mandorla l'*Eterno* (fig. 40) ed innalzò, sotto mazzi penduli di frutta, le figure di *San Pietro* e di *San Paolo* (figg. 41 e 42). Veramente, più che innalzare, sospese le due figure sopra la breve base frastagliata e fece l'*Eterno* entro la mandorla con occhi sbarrati, torvo veglio con le sopracciglia inarcate e le labbra abbronziate.

La plasticità manchevole nelle tre figure è raggiunta nella quarta, dove il *San Cristoforo* (fig. 43) non sembra appiccicato e appeso alla curva superficie, ma poggia sicuro sulla zona di nubi come sopra una tavola. E qui il Pizzolo ebbe probabilmente la collaborazione del Mantegna, che sciolse a San Cristoforo le membra così insaccate nei *Santi Pietro e Paolo*.

Nei medaglioni questa collaborazione non si scorge; ma solo nel *San Marco* vedesi il tipo consueto al Pizzolo. Gli altri tre Evangelisti serbano il disegno primitivo, quantunque l'esecuzione debba ritenersi in parte del Pizzolo. Certo è che nell'irto *San Luca* è qualcosa d'insolito a questo maestro e più nel barbato *San Giovanni*.

Nei quattro dottori della Chiesa, entro tondi come occhi di finestrone (figg. 44-47), l'ineguaglianza è maggiore. Nel *Sant'Agostino* (fig. 44 cit.), col braccio destro puntato sulla scrivania, vedesi il Pizzolo per gli occhi sbarrati simili a quelli dell'*Eterno*, nella mandorla del pennacchio descritto. Sono gli stessi occhi col tondo cerchio dell'iride e la lunata sclerotica bianca sotto le grosse palpebre e lo scuro arco sopraccigliare, quali si vedono nel testone nell'impostatura dell'arco davanti alla tribuna (fig. 48). In queste figure il Pizzolo si mostra così differente e così rozzo rispetto alla forma che vedremo nelle due istorie di San Giacomo, da dover ritenere che abbia avuto in esse stimolo ed aiuto dal Mantegna: così addolcite, nobilitate, animate, espressive, non avrebbe potuto eseguirle il pittore di quegli occhiacci. Nell'alto di quelle due istorie sono due angioletti di pieno rilievo, tra frutta e nastri, liberi nei movimenti, l'uno steso sulla curva del festone, l'altro come



Fig. 38 — Padova, Chiesa degli Eremitani,
Cappella Ovetari. Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini: *San Luca*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 39 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari. Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini
e Niccolò Pizzolo: Vela della volta con *San Marco* — (Fotografia Anderson).

arrampicato ad esso, così da fare scorgere manifestamente la collaborazione del Mantegna.

Il giovane celebrato per la tavola di Santa Sofia, per le



Fig. 40 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari. Niccolò Pizzolo: *Il Padre Eterno*.
(Fotografia Anderson).

pitture eseguite alla corte di Lionello d'Este, precoce, come i grandi artisti del suo tempo, doveva reggere il compagno pittore, pubblico mercante, nella difficile prova, anche perchè

l'opera propria non trovasse fastidiose dissonanze. Il Pizzolo, iniziatore delle istorie di San Giacomo, per i consigli del Mante-



Fig. 41 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari. Niccolò Pizzolo: *San Pietro*.
(Fotografia Anderson).

gna, doveva almeno in quelle istorie stare all'unisono con lui.

Evidentemente non si accollò tutto il lavoro lasciato in sospeso per la morte di Giovanni d'Alemagna; e come sulla

parete a destra compaiono, senza che i documenti ne facciano menzione, Ansuino da Forlì e Bono da Ferrara, così convien



Fig. 42 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari. Niccolò Pizzolo: *San Paolo*.
(Fotografia Anderson).

credere che nei tondi coi Dottori, il Pizzolo abbandonasse il campo a nuovi pittori, scelti per condurre a termine parte del lavoro interrotto.



Fig. 43 — Padova. Chiesa degli Eremitani. Niccolò Pizzolo: *San Cristoforo*.
(Fotografia Anderson).

Gli altri tre Dottori negli occhi della tribuna non mostrano più il Pizzolo. *San Gregorio* (fig. 45 cit.), con la testa



Fig. 44 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Niccolò Pizzolo: *Sant' Agostino*.
(Fotografia Anderson).

appoggiata alla destra e il volto riflessato da luce, potrebbe essere di un anonimo venuto da Ferrara, supposto da alcuni Lorenzo da Lendinara; *Sant' Ambrogio* (fig. 46) ha una energia



Fig. 45 — Padova. Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari. Maestro ferrarese: *San Gregorio*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 46 — Padová, Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari. Cosmè Tura: *Sant' Ambrogio* — (Fotografia Anderson).



Fig. 47 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari, Andrea Mantegna (?): *San Girolamo*.
(Fotografia Anderson).

potente nel chiaroscuro del volto, e nelle mani le dita squadrate con nocche sporgenti in guisa da far pensare alla collaborazione



Fig. 48 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Niccolò Pizzolo: Testa nell'arco dell'abside.
(Fotografia Anderson).

di Cosmè Tura; *San Girolamo* (fig. 47 cit.) è molto guasto, ma di tale ampiezza e grandiosità nella testa solenne, da richiamarci la forma plastica mantegnesca.

Nel fondo della tribuna è la rappresentazione dell'*Assunta* (fig. 49), opera ritenuta del Pizzolo, ma rivelantesi, per



Fig. 49 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari. Andrea Mantegna: *L'Assunta*.
(Fotografia Anderson).

la grandezza della concezione, l'esordio del Mantegna. Non è possibile ammettere che l'immagine di Maria con il capo rivolto al cielo, con l'attitudine di un'antica orante, dise-

gnata con sicurezza, sorga là tra i Cherubini in festa per mano dell'autore dell'Eterno e del Santo Dottore Agostino. Anche tra i cherubini può vedersi come il Mantegna ci dia il fervore donatelliano, e perfino nel putto con la boccuccia in cerchio, che a sinistra si avvicina al fianco della Vergine, ci si addita il tipo che diverrà consueto al grande maestro.

Non già l'*Assunzione* espressa secondo la leggenda bizantina della *Dormitio Virginis*, rimasta nell'arte veneta sin nelle prime decadi del Cinquecento, e non la rappresentazione della Incoronata svoltasi dalla romanità sin dal Dugento, e non il congiungimento delle due rappresentazioni avvenuto nell'Italia centrale; la Vergine beata ascende tra le stelle al cielo nella festa degli angeli, mentre gli Apostoli in terra, figure posanti e grandiose, guardano abbagliati la Eletta.

La concezione, libera e sciolta dalla vecchia iconografia, trova uno slancio quale solo il Mantegna poteva infondere.

Anche il disegno della pala, eseguita da Giovanni da Pisa (figg. 50-54), quantunque sia arduo riconoscerlo sotto le forme dello scultore donatelliano, è verosimilmente suggerito più dal Mantegna che dal Pizzolo. Quel modo di disporre i fanciulli sulla cimasa, con quella graziosa libertà di moti, non può essere immaginato dall'impacciato Pizzolo. Notisi, ad esempio, come i due puttini distesi lungo l'arco della cimasa diano vita all'architettura e riempiano naturalmente gli spazi e come gli altri due al sommo coronino il disco ov'è l'Eterno Padre.

Nella parete a sinistra il Pizzolo frescò le due prime Istorie di San Giacomo, mostrando di avere appreso nello stare con Donatello il modo di dipingere figure come a bassorilievo. Il pittore si ispirò alla Leggenda Aurea di Jacopo da Voragine. Nel campo a sinistra, separato da quello a destra per mezzo di un pilastro ornato di frutta e fiori, è rappresentato Giacomo, figlio del pescatore di Genezareth, insieme col fratello minore chiamato a seguire Gesù Cristo mentre stava aggiustando le reti col padre Zebedeo (fig. 55). I due fratelli s'in-

ginocchiano e si protendono verso Gesù che, accompagnato da altri due Apostoli, si avvanza verso loro e sembra incoraggiarli a levarsi da terra.

I picchi delle rocce sono studiati con infinita cura: ci mostrano i loro strati, il frangersi e denudarsi per la corrosione delle acque e degli elementi. Il torracchione che sorge nel



Fig. 50 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Cappella Ovetari.
Giovanni da Pisa su disegno del Mantegna e del Pizzolo: Pala d'altare.

fondo, possente tra mura e castelli e porte merlate, si ritroverà poi nel Mantegna, anche a Mantova nella camera degli Sposi, erto sugli scogli, coronato da uno stormo di rondini volanti intorno alla mole medioevale.

Il Pizzolo ne' due pescatori espresse la divozione delle anime attratte dalla dolce e malinconiosa figura di Cristo. In questo scomparto si notano somiglianze, specie nelle figure inginocchiate con le altre, in simile atteggiamento, di Ansuino da Forlì, nello scomparto di fronte; e si è tratti a pensare

che questi, il quale lavorava fra il 1434 e il 1438 nella cappella del Podestà a Padova, avendo a garzone Niccolò



Fig. 51 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Cappella Ovetari.
Giovanni da Pisa, su disegno del Mantegna e del Pizzolo: Particolare della pala suddetta.
(Parte centrale).

Pizzolo, lo abbia erudito nell'arte. Donatello e il Mantegna ne ammodernarono poi la natura, gli insegnarono la plastica forza, e la ricerca de' movimenti espressivi; ma anche tra le forme ammodernate s'intravede l'insegnamento del forlivese.

Nel campo a destra della lunetta è rappresentato Giacomo che, mentre predica in Giudea, ha l'apparizione di demoni

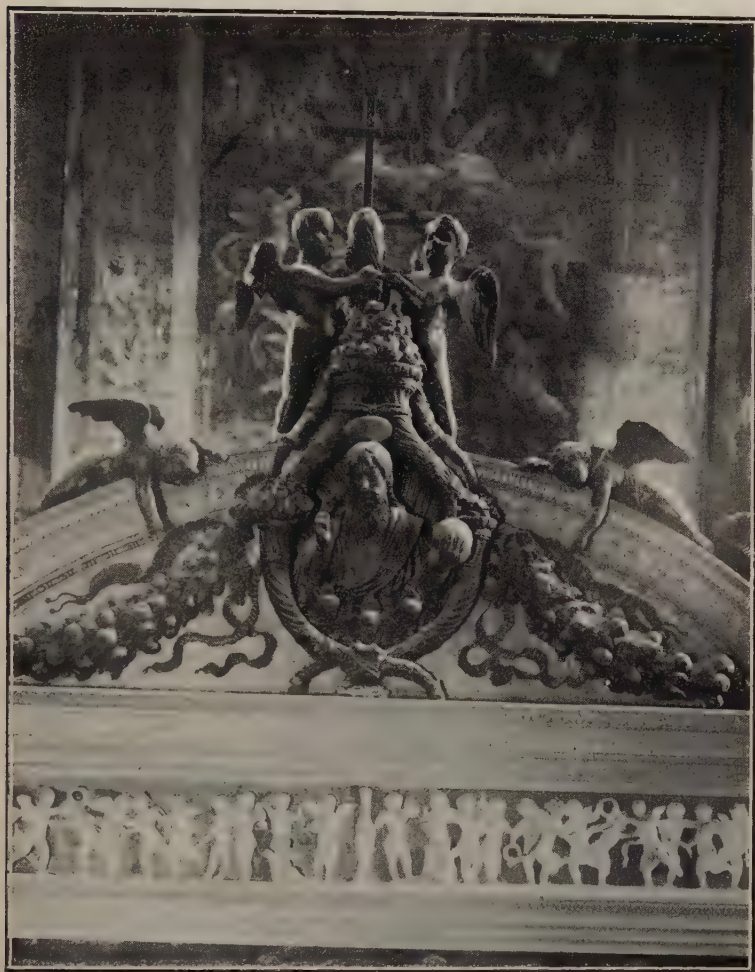


Fig. 52 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Cappella Ovetari.
Giovanni da Pisa, su disegno del Mantegna e del Pizzolo: Particolare della pala suddetta.

inviati da Ermogene mago perchè gli conducessero davanti il predicatore e con lui Fileto, il proprio discepolo che stava per essere convertito da Giacomo (fig. 56).

« Venuti i demoni a Giacomo, stando nell'aria cominciarono a urlare, dicendo: O Giacomo Apostolo, abbi misericordia di noi, conciosiachè noi ardiamo innanzi che venga il nostro tempo. Ci ha mandati Hermogene acciocchè te e Fileto conduciamo a lui, ma incontenente che noi siamo venuti fummo legati dall'Angelo di Dio con catene di fuoco; e ci ha molto tormentati. Ai quali disse Giacomo: Sciolgavi l'angelo di Dio e ritornate a Hermogene e menate lui legato a me ».

Il Santo poggiata una mano sul pulpito volge la destra ai demoni, in figure di scimmie cornute, con le mani adunche supplicanti l'Apostolo. Nel piano gli ascoltatori del Santo alla terribile vista fuggono per paura; e l'uno si copre col manto il viso, altri aprono le braccia e stendono le palme avanti, altri si volgono in su intimoriti, un altro si stringe nel manto.

Qui pure si notano i rapporti tra il Pizzolo e l'anziano maestro Ansuino da Forlì. Le teste, volte leggermente di tre quarti e forzatamente protese, richiamano spontanee altre simili nel campo di faccia, frescato da Ansuino; e trovasi perfino tra loro una simiglianza di lineamenti. Il che ne persuade sempre più che il Pizzolo abbia avuta la prima educazione da Ansuino.

Ma in queste forme del Pizzolo si sente l'ispirazione diretta, anzi la direzione del Mantegna. Mentre nella *Predica di San Cristoforo* (fig. 32 cit.), pure soggetta alla corrente donatelliano-mantegnesca, la moltitudine che ascolta le parole del Santo, con i grandi occhi sbarrati fuor dalla bianca vivida sclerotica, non ha ancora unità di sentimento e di espressione, nella *Predica di San Giacomo* ogni figura è definita nell'azione e nel movimento.

L'amor dell'antico si manifesta negli ornamenti del sommo di una porta, vicino al pulpito, con un medaglione figurato e con delfini. Come nei disegni di Iacopo Bellini sono sparse reminiscenze di frammenti classici, così in quest'architettura del Pizzolo. Senza i forti scuri di Ansuino, tuttavia egli consegue l'effetto del bassorilievo.



Fig. 53 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Cappella Ovetari.
Giovanni da Pisa su disegno del Mantegna e del Pizzolo: Particolare
della pala suddetta.



Fig. 54 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Cappella Ovetari.
Giovanni da Pisa, su disegno del Mantegna e del Pizzolo: Particolare
della pala suddetta.

Non si conoscono altre opere del Pizzolo; ma si potrebbe pensare a lui a proposito dell'*Ecce Homo* (fig. 57) della Galleria Liechtenstein a Vienna, di cui si vede una replica nelle Raccolta Layard a Venezia. Vi è nel tipo di Cristo la forma ammansita di quelli nelle due istorie di San Giacomo, e volgesi il sottarco a lacunari come sopra San Giacomo che predica. Quindi il quadretto, da altri attribuito a Marco Zoppo e a Bono da Ferrara, potrebb'essere l'ultima espressione del Pizzolo, migliorata e nobilitata dalla visione del grande compagno Andrea Mantegna.

* * *

Tanto sopra Ansuino, quanto sul Pizzolo, gl'influssi donatelliani non furono così grandi come sul pittore dell'affresco (fig. 58) nel Museo civico di Padova, rappresentante entro un ovale la *Vergine col Bambino* che le circonda con le braccia il collo e appoggia teneramente la testina sulla guancia materna. Il gruppo può mettersi a riscontro di parecchie Madonne di stucco uscite dalla bottega di Donatello. Nella giovanile e pensosa Madonna, nel forte e ricciuto fanciullo meglio che in tutte le opere vedute fin qui passa uno spiro d'arte donatelliana. Con tecnica ancor debole, tuttavia il frescante si studia di rendere, più che una forma propria, gli aspetti esemplari delle figure di Donatello, e si prova a esprimere l'intimità dei sentimenti familiari che sorridono di naturalissima grazia nelle opere del maestro.

* * *

Più di tutti assimilò l'arte del sommo fiorentino Andrea Mantegna,¹ nato a Isola di sopra o Isola di Cartura, in quel

¹ Bibliografia sul Mantegna:

A. BASCHET, *Recherches des Documents dans les Archives de Mantoue*, in *Gazette des Beaux Arts*, XX, I. Pér.; K. BRUN, *Neue Dokumente über Mantegna in Zeitschrift für Bildende Kunst*, XI, 1875; ID., *Ein Bild Mantegna's und der erste Entwurf dazu*, in

di Vicenza, l'anno 1431. Proprio negli anni in cui si apriva la precoce intelligenza, Donatello insegnava con le opere, che certo furono un seguito di meraviglie per il giovinetto, entrato poco prima del 1445 nella bottega dello Squarcione. Trovasi inscritto nella fraglia padovana prima di quest'anno, e l'iscrizione stessa fa fede che a quattordici anni era già considerato pittore. Egli vi è designato « figlio » di maestro Francesco Squarcione. Ma quel che costui non poteva insegnare nella bottega, insegnava Donatello, all'aperto. E convien pure credere che Iacopo Bellini avesse conoscenza personale del giovinetto il quale era la grande promessa dell'arte umanistica. Il poeta Ulisse, il 28 gennaio 1448, fu uno degli arbitri della separazione fra Andrea e il padre adottivo, il quale, come fece in altri casi, aveva tratto profitto del lavoro de' suoi adottati. Il Mantegna quell'anno stesso, abitando co' suoi in contrada Santa Lucia, e non più con lo Squarcione, firmò l'ancona di Santa Sofia, affermando nella iscrizione di

Zeitschrift für Bildende Kunst, 1880; B. BERENSON, *Drawings of Mantegna*, in *Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel*, Jahrg. I, Heft I; BRAGHIROLI, *Documenti inediti relativi ad Andrea Mantegna*, in *Giornale di Erudizione Artistica*, I, Perugia, 1872; J. CARTWRIGHT, *Mantegna and Francia*, London, 1881; M. CRUTWELL, *Mantegna*, Londra, Bell, 1901; S. DAVARI, *Lo stemma di A. Mantegna*, in *Arch. st. d. A.*, I; R. EISLER, *Mantegas frühe Werke und die Römische Antike*, in *Monatsberichte über Kunstwiss. und Kunsthandel*, III, 1903; FABRICZY, *Mantegna und Squarcione*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1886, pag. 300; R. FÖRSTER, *Studien zu Mantegna*, in *Jahrbuch des K. Preussisch. Kunstsamml.*, XXII, 1901; G. FRIZZONI, *Ein merkwürdiger Fall von malerischen Ausgrabung*, in *Zeitschrift für Bildende Kunst.*, XXI; KNAPP, *Mantegna*, in *Klassiker der Kunst.*, Stuttgart, 1910; P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Londra, 1901 e Berlino, 1902; A. LUZIO, *La Madonna della Vittoria del Mantegna*, in *Emporium*, X, novembre 1899; ID., *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra*, Milano, 1913; P. MANTZ, *A. Mantegna*, in *Gazette des Beaux Arts*, XXIII e XXIV, Pér. 2.; ID., *Une tournée en Auvergne. Andrea Mantegna et Benedetto Ghirlandaio à Aigueperse*, in *Gazette des Beaux Arts*, novembre 1886; MELANI, *Un nouveau tableau de Mantegna au Musée de Brera à Milan*, in *L'Art*, 1886; F. PORTHEIM, *Andrea Mantegna's. Triumph Cäsar's*, in *Repertorium für Kunstwiss.*, 1888, pag. 126; PORTIOLI, *La Chiesa e la Madonna della Vittoria in Mantova*, Mantova, 1883; T. ROBERTI, *Il Mantegna a Bassano*, in *Arte e Storia*, 1900, pag. 69; SUIDA, *Bemerkungen über einige Meisterwerke. I. Andrea Mantegna*, in *Zeitschrift für bildende Kunst.*, Neue Folge, XVI; HENRY THODE, *Mantegna*, in *Künstler Monographien Knackfuss*, 1897; G. B. DE TONI, *Due affreschi di scuola del Mantegna*, in *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 1898; WAAGEN, *Ueber Leben und Werke des Males Mantegna*, in *Römer Taschenbuch*, 3 Folge, I Jahrg., Lipsia, 1850; J. WASTLER, *Mantegna's Thumphe del Petrarca*, in *Zeitschrift für bildende Kunst.*, XV, 3, 1879; CH. YRIARTE, *Les Gonzagas dans les fresques de Mantegna au Castelvecchio de Mantoue*, in *Gazette des Beaux Arts*, Parigi, 1901.

averla dipinta di propria mano; e fece il contratto insieme con Niccolò Pizzolo per la pittura della metà della Cappella Ovetari, agli Eremitani. L'anno seguente Andrea è chiamato a Ferrara per ritrarre dal naturale in un trittico Lionello d'Este e il suo favorito camerlengo Folco di Villafora. Queste notizie bastano a dimostrare come la precocità dell'ingegno di Andrea trovasse ammiratori anche fuori Padova, nella corte del Marchese Lionello, già ritratto da Iacopo Bellini e dal Pisano, corteggiato nel 1449, lo abbiám detto, da artisti come Roggero Van der Weyden, Angelo Parrasio senese, e dalla giovane schiera de' maestri ferraresi, come Galasso, Bono, e Cosmè Tura. In quell'anno era anche a Ferrara, come dicemmo, Piero della Francesca, e lavoravano allo studio di Lionello i fratelli da Lendinara. Fra tanti artisti antichi e nuovi, Andrea Mantegna diciottenne giunge precorso dalla fama, e trae ispirazione dall'arte del gran maestro di Sansepolcro.

Tornato a Padova, accintosi alla decorazione degli Eremitani, strinse i compagni, anche quelli che probabilmente chiamò da Ferrara per sostituire Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, a coordinarsi in qualche modo con l'arte sua. Il lavoro della cappella dovette protrarsi alcun poco oltre il 1452, e Andrea Mantegna, che già aveva avuto una parte predominante nella parete a sinistra, compì anche con le due grandi istorie inferiori della parete a destra il ciclo figurato della leggenda di San Cristoforo. Evidentemente egli divenne il naturale dominatore dell'opera, poichè non solo vigilò sul lavoro degli altri, ma ne ebbe la parte maggiore, e frescò ne' campi a destra e a manca più vicini allo spettatore e di più grande importanza. Così tacitamente fu riconosciuta la superiorità del giovane artista su tutti.

Mentre si compivano gli affreschi della Cappella, l'anno 1452 Andrea dipinse la lunetta sopra la porta maggiore della Chiesa del Santo, e il 10 agosto 1453 assunse l'esecuzione dell'ancona per Santa Giustina a Padova, ora nella Galleria di Brera, in Milano.

Al principio di quell'anno fece sua sposa Nicolosia, figlia di Iacopo Bellini, sorella di Gentile e di Giovanni. Il paren-

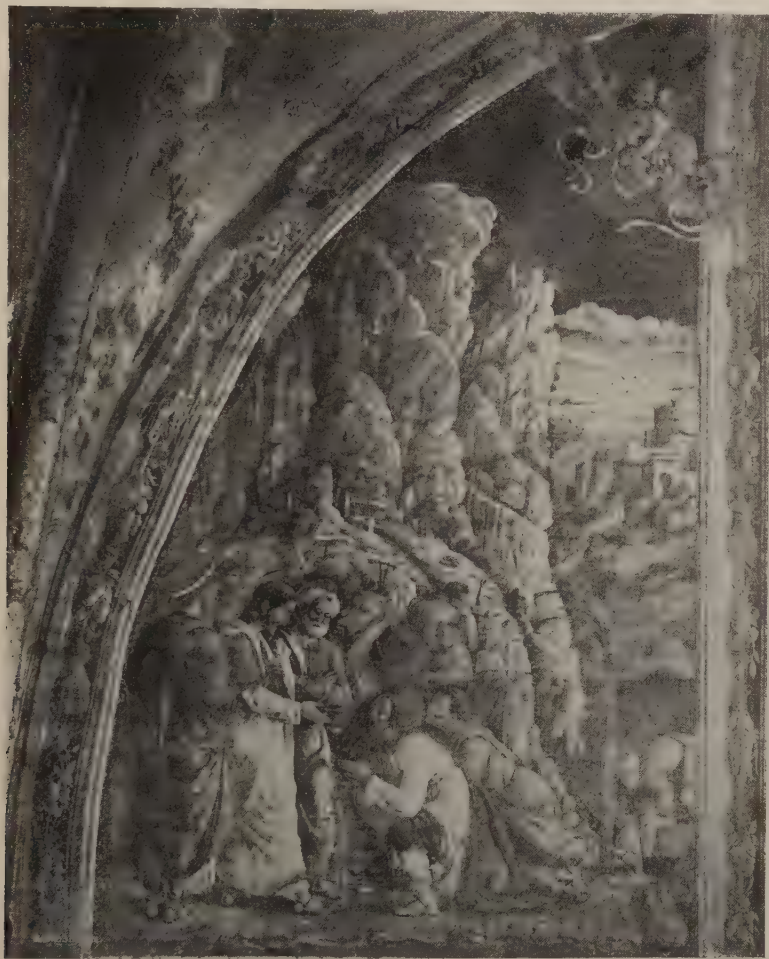


Fig. 55 — Padova, Chiesa degli Eremitani.

Niccolò Pizzolo: *Vocazione degli Apostoli Giacomo e Giovanni*
(Fotografia Anderson)."

tado mostra di per sè i rapporti antecedenti tra il Mantegna e la famiglia dei fondatori della scuola veneziana, rapporti che già intravedemmo nei sonetti di Ulisse degli Aleotti, il

quale nel ciclo de' suoi versi esalta solo Iacopo Bellini e il Mantegna. E più que' rapporti si intravedono negli affreschi della Cappella Ovetari, dove il Mantegna sempre più si accosta a Iacopo e rende evidentissima la connessione nelle ultime due storie di San Cristoforo, nella parete a destra.

Mentre Iacopo Bellini si rifaceva traverso le concezioni donatelliane, il giovane Andrea, maturato dall'osservazione di esse, si era incontrato con quel maestro, ne aveva acquistato la esperienza, condiviso gli entusiasmi per l'antico.

Tre anni dopo, ogni vincolo giuridico esistente ancora per i vecchi patti tra il Mantegna e lo Squarcione fu definitivamente rotto da sentenza del Tribunale, perchè tali patti furono stipulati quando Andrea era minorenne; e l'annullamento fu decretato anche perchè uno de' giudici i quali emanarono nel '48 una sentenza arbitrale, dichiarò di essere stato ingannato. Ciò può significare che l'antico arbitrato, mantenente forse qualche obbligo del Mantegna verso lo Squarcione, venne distrutto per essersi rivelate non eque le condizioni poste da mastro Francesco e accettate allora dai giudici. L'anno seguente, 1457, Andrea si trova a Verona a dipingere per il protonotario Gregorio Correr la grande ancona d'altare oggi a San Zeno, meno la predella, in parte a Tours, in parte a Parigi. Durò nel lavoro fino al principio di marzo del 1459, quando si recò a Padova per eseguire una opericciuola di commissione di Antonio Marcello, podestà del luogo.

Compiuta questa, si arrese agl'inviti, pieni di gentilezza e di riguardo, abbondanti di promesse, di Ludovico Gonzaga, marchese di Mantova, impaziente di avere alla sua corte il grande pittore. Nel Castello era stata fabbricata una cappella a norma de' consigli dati dal Mantegna stesso, e doveva essere compiuta secondo gli ordini del pittore.

L'impazienza del Marchese, le alloggiamenti di opere per parte del protonotario di Verona, del Potestà di Padova e del padovano Card. Scarampi, patriarca di Aquileia, persuadono che il giovane Mantegna avesse già conquistata gran-



Fig. 16. — Padova. Chiesa degli Eremitani.
Cappe e trionfi. Niccolò Pizzoni. Predica di Don. Innocenti.
Inaugurazione Anderton.

dissima rinomanza. E già nel '60, quindi in brevissimo tempo, il suo nome ai Mantovani risuonava come di pittore per eccellenza, tanto che Zaccaria da Pisa, corrispondente della Corte dei Gonzaga, scrivendo in quell'anno alla Marchesa Barbara di Brandeburgo della entrata di Ludovico e de' figliuoli in Firenze, diceva: « Fino allo alloggiamento che è in Santa Maria Novella la città era piena del più bel popolo e del maggiore che io mi vedessi, così d'uomini come di donne bellissime agli occhi miei, le quali tutte naturalmente mi piacciono ch'egli era un sapore a vederle con tanti bei volti e così ben adorne che parevano veramente uscite de li mani di Andrea Mantegna, che è così buon maestro ».

Il Marchese Ludovico che aveva attratto a sè Andrea, doveva esser preso di meraviglia nel vederne l'opera, tanto più che non pare avesse dapprima una idea chiara del suo merito, sapendosi che con molta deferenza si era rivolto quasi contemporaneamente a Ferrara per avere a' suoi servigi Michele Pannonio, debolissimo seguace di Cosmè Tura.

Nella città dei Gonzaga Andrea Mantegna, con la sua pittura sculturale, si coordinava con la plastica donatelliana, allora in voga a Mantova, e con l'architettura di Luca Fancelli.

Appena giunto, il Mantegna adornò certo la cappella eretta secondo i suoi disegni; ma di essa non è più traccia, così come non si hanno indicazioni di altri notevoli lavori pittorici cui attese forse finò al 1474, data del compimento della Camera degli Sposi. Nel frattempo abbiamo diverse notizie di lui. Fornì nel '64 disegni per una villa dei Gonzaga detta la Cavriana; nello stesso anno, di settembre, fece un'escursione sul lago di Garda con Felice Feliciano, umanista, e altri. L'archeologo Feliciano, preso da sacro entusiasmo per le venerande memorie dell'antichità, racconta la gita ne' luoghi amenissimi in cerca di antiche vestigia per trarne diletto. Osservano antichi ruderi e iscrizioni di Antonino Pio, di Adriano, di Marco Aurelio, e commemorano la loro escursione con epigrafi giucose nelle quali il Mantegna è segnalato console.



Fig. 57 — Vienna, Galleria Liechtenstein. Niccolò Pizzolo: *Ecce Homo*.

Due anni dopo il Mantegna trovavasi a Firenze per divisare i modi di fabbricare la tribuna nella Chiesa della Santissima Annunziata. Oltre queste notizie di qualche importanza non conosciamo fino verso il 1471, anno in cui aveva iniziato gli affreschi della Camera degli Sposi, se non alcuni particolari della sua vita. In quel tempo, come poi di frequente, querimonie col Marchese per i ritardi nel pagamento dell'onorario, lamentanze pei subiti ladronecci di mele cotogne, grida per sconfinamenti di vicini ne' suoi terreni, suppliche per la parte a lui dovuta nelle spese di un funerale ch'egli chiama « lo scandalo dela Trigesima ». Il Marchese di Mantova rispondeva con assicurazioni, promesse, rimettendo con raccomandazioni al Consiglio la soluzione delle incresciose *differenze*. E una volta, a un ortolano che dava molestia al pittore fece dire: « havemo più caro esso Andrea ne la punta del pede che mille poltroni come è lui ».

Nel 1471 il Marchese Ludovico invitava il Mantegna a portargli due ritratti a Gonzaga. Il pittore li aveva forse già eseguiti per servirsene poi nella Camera degli Sposi, intorno alla quale lo troviamo occupato in quell'anno. Egli la compì, come si è detto, nel 1474, e ne fece dedicazione all'invittissimo Marchese e all'incomparabile sua consorte, Barbara di Brandeburgo.

I Gonzaga furono lieti che il pittore eternasse i fasti della loro casa, tra i quali allora primeggiava quello dell'assunzione al Cardinalato di Francesco, secondogenito del Marchese. La Camera divenne titolo di gloria ai Gonzaga che la mostravano orgogliosi ai visitatori del Castello. E il Mantegna, sentendo di aver fatto opera grande, che gli valse il titolo, indicato negli atti giuridici, di « pittore principe dell'età nostra », piatì più arditamente per aver compensi, donazioni ed aiuti da' Mecenati. Nel '78 si dolse fin del Marchese, scrivendogli che, mentre era opinione di molti ch'egli nuotasse nel latte sotto l'ombra di Sua Celsitudine, non aveva avuto affatto i benefici sperati diciannove anni prima, quando si era recato

a Mantova con animo di far sì che il Marchese si potesse « vantare quello [che] non ha signor de Italia ». Rispose Ludovico Gonzaga verso la fine de' suoi giorni ch'egli aveva fatto tutto quello che aveva potuto, e che dagli uomini non si può cavare quello che non hanno: cercava egli denari per soddisfare ai suoi debiti, sino col dar pegno sulle sue possessioni; e aveva già tutte le sue gioie all'usuraio!

Il successore di Ludovico conservò ogni riguardo al pittore famoso; e molti signori d'Italia desiderarono le sue opere. La duchessa di Milano mandò disegni per una pittura con piccole figure; ma il Mantegna si mostrò poco disposto a far cosa che gli pareva propria di miniatore, tanto che il Marchese Federigo era costretto a scusarlo, dicendo: « Questi maestri eccellenti hanno del fantastico e da loro convien tôrre quello che si può avere ». Lorenzo de' Medici, recatosi a Mantova, dopo avere assistito alla messa in San Francesco, si portò « alla casa di Andrea Mantegna, dove vide con grande piacere alcune sculture di esso Andrea e certe teste di rilievo con molte altre cose antiche, che pare molto se ne diletta ». Giovanni della Rovere, prefetto di Roma, scrisse nel 1484 al Vescovo di Mantova, Luigi Gonzaga, fratello del Marchese, per ottenere qualche opera bella di messer Andrea; ma questi attendeva allora ai « Trionfi di Cesare » per il Palazzo di San Sebastiano, e tutte le raccomandazioni non valsero a stornarlo dal lavoro.

La Duchessa di Ferrara, Eleonora d'Aragona, ebbe miglior sorte, poichè ottenne nell'85 una « Madonna con alcune altre figure ». Il pontefice Innocenzo VIII volle a sè il pittore: il Marchese consentì di separarsene nell' '88 temporaneamente e al Beatissimo Padre scrisse di mandargli il Mantegna « egregio pittore, di cui l'uguale non vide la nostra età ». Da Roma, l'ultimo di gennaio dell' '89, Andrea informava il suo protettore delle proprie fatiche nel Palazzo Vaticano, sostenute con ogni diligenza per amore dei Gonzaga. Si ingegnava di fare onore alla nobile Casa; e, se non fosse stato trattato bene,

ne avrebbe scritto, « perchè a Mantova si dice, e anche si sa, che *si guarda il cane per lo signore* ». Raccomandava i suoi trionfi perchè, scriveva, « non me ne vergogno di averli fatti e anche ho speranza di farne delli 'altri piacendo a Dio e alla Signoria Vostra ». Avvisava che Sua Santità gli dava solo le spese da tinello così che sarebbe stato meglio a casa sua: « la Vostra Eccellenza sa bene che chi teme vergogna non può star bene a questi dì, ma li presuntuosi e bestiali trionfano più presto. *Quoniam virtuti semper adversatur ignorantia!* »

Dal '74 al '92 il Mantegna attese principalmente ai *Trionfi* che nel '92 non erano ancora compiuti. Di altri lavori del lungo periodo poco sappiamo, all'infuori di alcuni ritratti che ebbe da eseguire in gran fretta nel '77 e di certi disegni parecchie volte richiesti anche per vasi d'argento, che Gian Marco Cavalli orefice doveva formare.

Il nuovo Marchese Francesco Gonzaga, succeduto nell' '84 al fratellò Federigo, si mostrò sempre più benevolo col pittore. Ritornato questi da Roma, si ebbe favori, e quando nel '92 gli furono regalate duecento biolche di terreno boschivo, un umanista della corte mantovana sfoggiò di bello stile nel diploma di donazione. Si ricordava come l'amicizia di Archimede desse lustro alla fama di Gerone, re di Siracusa, come fosse gloria di Alessandro l'essere stato ritratto solo da Apelle e da Lisippo; e di Augusto l'aver liberalmente patrocinato Vitruvio: e se ne traeva ragione di usar munificenza col Mantegna per essere poi esaltati nella posterità. Si considerava che il Mantegna, « *consumatissimae virtutis virum* », aveva compiuto opere ammirande nella Cappella e nella Camera degli Sposi, e fin allora aveva dipinto il *Trionfo di Cesare* con figure che parevano vive, e qualche tempo prima a Roma un nobilissimo altare del quale alto risonava la fama. Il pomposo *motu proprio* si chiudeva dicendo che il principe non aveva la facoltà per dar premio a tanta eccellenza d'arte, non ostante il desiderio che lo animava, e si elargiva il richiesto terreno delle duecento biolche.

Nel 1492 non era ancora del tutto compiuto il grande ciclo delle rappresentazioni trionfali; ma presto crediamo sia



Fig. 58 — Padova, Museo Civico.
Maestro padovano verso il 1450 circa: *Madonna col Bambino*.
(Fotografia Anderson).

stato condotto a fine, e servì come apparamento e scenario degli spettacoli teatrali dati nel cortile del castello. Allo scenario servirono anche i *Trionfi* del Petrarca, oggi perduti,

de' quali si ha testimonianza nel 1501 in una lettera del Cantelmo.¹

Frattanto a Mantova era venuta sposa del Marchese Francesco la gentile Isabella d'Este, fervida d'amore per l'arte; e il pittore aveva trovato nella Corte mantovana chi meglio di ogni altro poteva intenderlo e favorirlo.

Ma il rude Mantegna nel 1493 non soddisfece alla raffinata patrona, che gli aveva commesso il proprio ritratto per donarlo alla Contessa d'Acerra. Annunciava Isabella alla Contessa di non poterle mandare il ritratto perchè il pittore tanto l'aveva « *mal fatta* » da non avere l'effigie « *alcuna delle nostre simiglie* ». E soggiungeva che in luogo del Mantegna avrebbe invitato un pittore forestiero, il quale aveva « fama di contraffare bene il naturale ». Il forestiero era Giovanni Santi!

Isabella non vedendosi aggraziata dal Mantegna, sfuggì dall'essere ritratta nel quadro della *Madonna della Vittoria*, che, per voto del Marchese vincitore di Carlo VIII a Fornovo, fu compiuto da Andrea nel 1496 e portato in processione solenne fino alla chiesuola dove, a detta di un cortigiano del Marchese, la gente « non si poteva saziare di vedere così digna opera ». Eseguita la pala d'altare di Santa Maria della Vittoria, il Mantegna ne cominciò un'altra per Santa Maria in Organo a Verona, finita l'anno dopo, come attesta l'iscrizione nel quadro stesso, ora nella Galleria Trivulzio di Milano. Contemporaneamente davà mano ai dipinti allegorici per lo studiolo di Isabella; pare che nel 1497 uno fosse collocato a posto; e l'altro non tardò a fargli riscontro, se nel 1501 Isabella pensava di adunare nello studiolo altri dipinti de' maggiori pittori italiani. Sembra che il paragone con Andrea Mantegna impensierisse Giambellino e tornasse a poco onore del Perugino, levatosi d'impaccio facendolo eseguire da un suo discepolo.

¹ Scrive il Cantelmo nella lettera del 13 febbraio 1501 (cfr. A. D'ANCONA, *Il teatro mantovano nel sec. XVI*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, vol. V, VI e VII), così determinando il luogo ov'erano esposti: « Dintorno alla scena, al frontespizio, da basso, era li triumphi del Mantengha... »

Non abbiamo più notizie d'altri lavori ai quali si applicasse il Mantegna negli ultimi anni di sua vita, se non di una tavola che lavorava nel 1506 per Isabella, con la rappresentazione del dio Como. S'incontra nel '99 a Ferrara, chiamato a giudicare delle pitture nel coro della Cattedrale, eseguite da Lorenzo Costa, dal Boccaccino, da Lazzaro Grimaldi e da Nicola Pisano; e negli anni seguenti riecheggia la sua voce querula nelle lettere, specialmente per i debiti da soddisfare. Per uscire in parte dalle condizioni non liete, pensò di vendere una testa antica di marmo, ch'egli chiamava *la sua cara Faustina*. Essa fu compra alla fine dalla Marchesana poco tempo prima che il Mantegna chiudesse la vita gloriosa.

Il 13 settembre di quell'anno, 1506, moriva il grande pittore. Il 16 ottobre Lorenzo da Pavia scriveva ad Isabella: « Molto mi dolgo del mancare del vostro M. Andrea Mantegna, che invero è mancato uno eccellentissimo uomo e un altro Apelle: credo che il Signore Iddio l'adoprerà in fare qualche bella opera; io per me non spero mai più vedere più bel disegnatore e inventore ».

I figli di Andrea Mantegna, Francesco e Ludovico, per aver modo di condurre a compimento la cappella dedicata al padre, in Sant'Andrea di Mantova, e per soddisfare a debiti lasciati da lui, pensarono di vendere al Cardinal Gonzaga alcune pitture rimaste nello studio paterno, quali un Cristo in iscorcio e un quadretto di Cornelio Scipione cominciato per Francesco Cornaro, e di cedere al vescovo di Mantova un San Sebastiano. Non restavano presso i figli se non due quadri che dovevano adornare, secondo la volontà del Mantegna, la propria cappella. Quivi, all'entrata, in un disco, sta il busto in bronzo del pittore, coronato d'alloro.

* * *

L'opera del Mantegna, per noi che non possediamo più nè il ritratto della giovane monaca cantato da Ulisse di Aleotti,

nè la pala di Santa Sofia, nè il dittico coi ritratti di Lionello d'Este e di Folco di Villafora, s'inizia con gli affreschi nella cappella degli Eremitani in Padova.

Vi è tuttavia un'opera nella quale pare ch'egli si mostri alcun poco anteriormente; cioè i mosaici della Chiesa di San Marco a Venezia, attribuiti ad Andrea del Castagno.

Nella parete a destra della Cappella de' Mascoli l'architettura non risponde più a quella della rappresentazione di fronte. Essa si è trasformata, specialmente nelle due scene della *Visitazione* e della *Morte di Maria* (figg. 59-61), in architettura del Rinascimento. Vi si trovano i caratteri propri di Andrea Mantegna che dà forme gravi, massiccie, romanizzanti, agli edificî che Jacopo Bellini, uscito dal periodo gotico fiorito, faceva sottili e svelti, anche quando si conformava al nuovo.

Vi è già una commistione maggiore degli elementi antichi con quelli fioriti per le terre venete, e uno studio di riempire i vani scuri con vasi ed altro, così come noi vediamo nel *Battesimo di Ermogene*, agli Eremitani. L'architettura a pilastri scanalati, con riquadri di marmi variati, con fregi adorni di medaglioni a forte rilievo e scorciati, con timpani e pennacchi aventi dischi conchigliati, ricorda particolarmente il Mantegna, prossimo a Jacopo Bellini, ma già più evoluto, più pratico e più forte. Nella *Morte di Maria* egli eseguì anche la figura dell'Eterno con l'anima di Maria genuflessa sul candido drappo steso tra le sue mani. Si annunzia qui il disegno dell'Eterno nella mandorla quale il Pizzolo, riveduto forse dal Mantegna, farà ne' pennacchi agli Eremitani. Come a Padova, qui l'Eterno siede sulle nuvole, le quali si allungano affusolate di qua e di là dal corpo del Dio, coperte di cherubini, nel modo che sarà proprio al Mantegna. Anche gli strati di nubi a gradini sotto i piedi dell'Onnipotente sono, come nell'affresco del Pizzolo, pieni di teste alate. Dio Padre ha la severità delle figure mantegnesche, e l'atteggiamento di tenere il drappo con le mani ripiegate indietro si nota in diverse

figure sacre nelle pale di Santa Giustina e di San Zeno. Gli Apostoli che circondano il feretro di Maria formano una com-



Fig. 59 — Venezia, Basilica di San Marco.
Cappella de' Mascoli. Andrea Mantegna e Michele Giambono: *La morte di Maria*.
(Fotografia Alinari).

posizione che ha evidenti affinità con quella poi eseguita da Andrea, ora nel Museo del Prado. L'Apostolo Giovanni a sinistra, col volto emaciato, pensoso, ha la delicatezza di

sentimenti che il Mantegna gli darà nella pala di San Zeno. L'altro Apostolo che gli sta vicino poggia il capo dolente sulla mano sinistra, mostrando quasi l'abbattimento della gran forza che animava la sua vecchiaia. Quella forza è caratteristica de' personaggi sacri di Andrea Mantegna; ed è quella che dà impronta a quattro degli altri apostoli, a destra, più vicini al feretro di Maria. Questa pure tiene del Mantegna nella larghezza dei lineamenti e nelle vesti che la coprono, con le costole delle pieghe lunghe e sottili come cordoni sul braccio, quali si vedono correre dal cinto in giù nella Santa Giustina della pala di Brera. Sembra quindi di dover concludere che Andrea Mantegna, e non Andrea del Castagno, abbia preparato il cartone per ambedue le composizioni e compiuto le figure indicate nella *Morte di Maria*.¹

Abbiamo già veduto come il Mantegna aiutasse il Pizzolo e si sforzasse a dare coordinamento alla decorazione della cappella Ovetari. Vediamo ora nelle pitture della parete a sinistra, sotto la lunetta del Pizzolo, nella zona mediana, la continuazione delle storie di San Giacomo.

Abbiam visto pure il Pizzolo rappresentare la *Vocazione di San Giacomo all'apostolato* e la *Predica dell'Apostolo interrotta dai demoni* ai quali Giacomo ordinò di condurgli davanti Ermogene mago, che li avea mandati contro lui, se-

¹ Il THODE (*Andrea Castagno in Venedig*, in *Festschrift für Otto Benndorf*, Vienna, 1898) attribuì per primo al maestro fiorentino la parte del musaico qui da noi indicato come di Andrea Mantegna, pure rilevando come que' musaici da lui attribuiti al Toscano avessero una connessione col quadro madrileno del Mantegna. Le osservazioni del Thode, da noi avvertate in una recensione ne *L'Arte* (1898), perchè ci pareva evidente come quella parte de' musaici nella cappella de' Mascoli tenesse l'impronta della scuola padovana, ebbero poi, invece, il generale consentimento degli studiosi. Noi pure ci adattammo nella parte I di questo III volume alla comune opinione. Ma ora, riveduti i risultati del Thode e i rapporti da lui così giustamente determinati col Mantegna, siamo tornati alla prima convinzione che all'arte padovana debba ascriversi quella parte musiva, anzi che autore del cartone sia stato lo stesso Andrea Mantegna. Abbiamo già detto che questi, mentre era nella bottega dello Squarcione, si recò a Venezia dove fece il ritratto di una giovane monaca. Probabilmente mentr'era a Venezia lavorò ne' musaici della Cappella de' Mascoli. Anche l'architettura, in una forma limitrofa a quella del gotico fiorito, ancora minuta e trita senza il largheggiare romano di modanature e di piani, ci persuade come fosse tracciata in quei musaici, prima che negli affreschi degli Eremitani si segnasse il predominio classico.

guace di Cristo; giunto Ermogene, Giacomo lo sciolse e lo munì del proprio bastone a difesa dei demoni; il mago ri-



Fig. 60 — Venezia, Basilica di San Marco.
Andrea Mantegna: Particolare del mosaico suddetto.

tornò dall'Apostolo co' suoi libri e, bruciatali, invocò che il liberatore delle anime ricevesse lui penitente.

Il Mantegna rappresentò Ermogene nell'atto di essere battezzato dall'Apostolo (figg. 62-64). Questi, nel mezzo della scena, tende nella mano destra l'anfora con l'acqua lustrale sul capo di Ermogene che, ginocchioni, con le mani giunte riceve il battesimo. Un vecchio orientale, diritto dietro Ermogene, stringe la bianca stola. Due assistenti a destra leggono

nel libro delle preghiere. A sinistra fra i vani di un loggiato, sporgono due teste pensose, un giovane si rivolge come per rispondere a una chiamata e due fanciulli guardano curiosi la cerimonia. Lo scenario è formato a sinistra da un gran loggiato diviso da pilastri, con un'alta trabeazione aperta nel fregio da vani rettangolari. La forma massiccia dell'edificio è ricavata schematicamente dall'antico, così che l'artista è stato costretto, per accentuare il richiamo all'antichità, mettere in una base a sinistra due faci funerarie incrociate, e mascheroni negli angoli de' capitelli dei pilastri. Dietro questo edificio visto in prospettiva, stendesi verso destra un'altra loggia ad arcate, sotto la quale s'intravede il negozio di un vasaio. Sopra le arcate è una terrazza da cui sporgono due giovani spettatori. Anche in questa loggia minore vi sono decorazioni all'antica e un medaglione con figure mitologiche. La figura dell'Apostolo Giacomo ci mostra ad evidenza come sia stato lui, il Mantegna, a umanizzare i personaggi della lunetta superiore dipinta dal Pizzolo. Lo spettatore a sinistra che si rivolge come a spiegare a un altro quel che avviene davanti a lui, e l'adolescente che guarda curioso tenendo una mano sulla spalla di un piccino, possono ricordare motivi consueti nei disegni di Jacopo Bellini, del secondo quaderno, quello del Louvre, nel quale anche il maestro veneziano è sotto l'influsso di Donatello. In ogni modo le linee tirate dritte dello spettatore e dell'adolescente ci richiamano particolarmente a Jacopo.

Sono esse figure accessorie che potrebbero staccarsi dalla scena, mentre ne' bassorilievi di Donatello coi miracoli di Sant'Antonio ogni figura ha la sua parte nel movimento generale, nella stretta unità dell'azione drammatica. Il distrarsi de' personaggi laterali alle scene, il loro disciogliersi dall'intreccio di esse è caratteristico in Jacopo Bellini, seguito qui in qualche modo da Andrea Mantegna. La forma non raggiunge il tutto' tondo se non nella figura di Ermogene e nei due assistenti a destra; nel resto tiene molto ancora del bas-



Fig. 61 — Venezia, Basilica di San Marco.
Andrea Mantegna: Particolare del mosaico suddetto.

so rilievo. Pare che il Mantegna lavorando senta il bisogno di dare alle sue creazioni la massima evidenza, così che facciano



Fig. 62 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari. Andrea Mantegna: *Il Battesimo di Ermogene*.
(Fotografia Anderson).

illusione di perfetto rilievo, spiccando sul fondo dei marmorei edificî. Così il chiaroscuro si intensifica in Ermogene e nei due assistenti visti quasi a tergo, chini sul libro della pre-

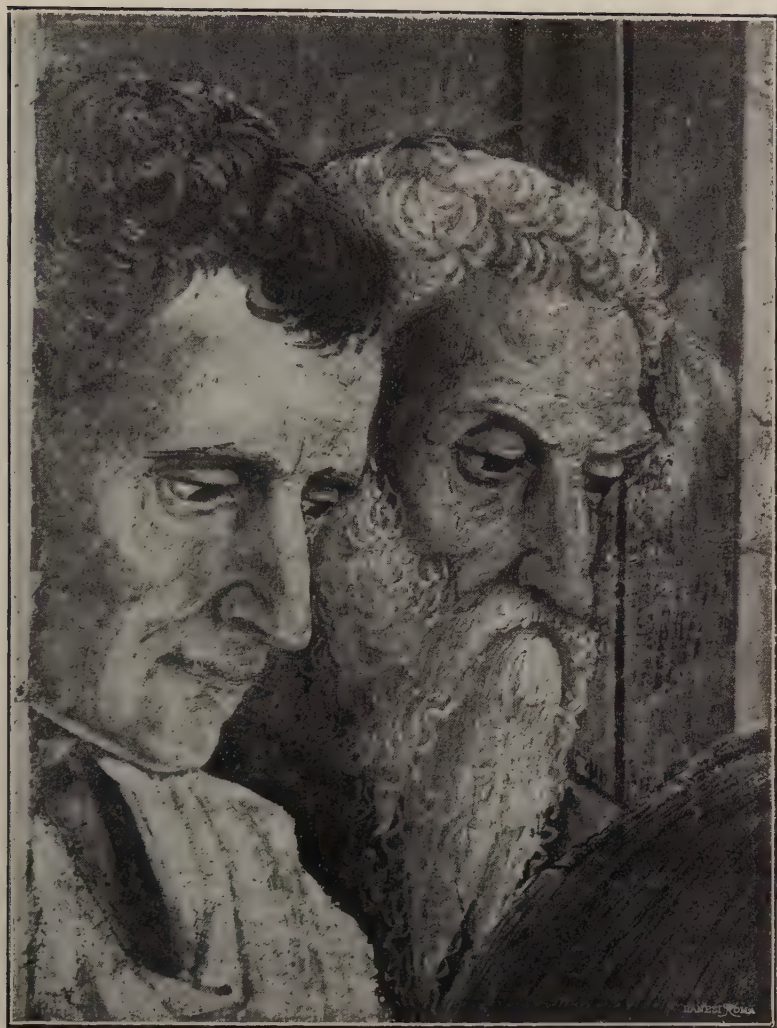


Fig. 63 — Padova, Chiesa degli Eremitani.

Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto — (Fotografia Anderson).

ghiera. Non basta all'artista di trarre da Donatello le architetture, le decorazioni, l'effetto de' bassorilievi; vuole andare più oltre, ottenendo dalla pittura più di quanto ottenga la plastica col bassorilievo pittorico. Le figure delle sue scene debbono essere come statue moventisi, atteggiantisi con tutta la pienezza de' risalti e degli effetti. Pure, il forte osservatore non rinuncia per la sua ricerca sculturale a rendere l'espressione di vita nel vecchio Ermogene — che, tutto raccolto in sè, giunge umilmente le mani e ne incrocia le dita — in Giacomo l'umanità del Nazzareno, e ne' fanciulli la istintiva curiosità.

La geometrizzazione di questa scena vien meno alquanto in quella successiva, nella quale l'artista trae miglior profitto delle sue cognizioni dell'antico e dà allo scenario maggiore ampiezza. Il Santo è innanzi a Erode Agrippa (figg. 65-67), il quale se ne sta sopra un seggio fiancheggiato da sfingi, con sul capo un baldacchino che ha in punta un globo e una divinità. Giacomo tra due sgherri ed altri armati leva fieramente il capo verso lo scettrato duce. Il fondo è quasi del tutto chiuso da un grande arco trionfale. Per l'apertura della porta di esso e per un'altra laterale a sinistra s'intravede il paese con le montagne a gironi, quali si osservano in Jacopo Bellini. Qui pure, nella composizione, e anzi più, il Mantegna distaccò talune figure dal centro dell'azione, alla maniera di Jacopo. A sinistra un astato guerriero sta romanamente con la clamide riunita da un'agrafe sulla spalla, e sembra far da quinta alla scena. Dietro l'arco, a sinistra, due figure stanno in colloquio, secondo le consuetudini di Jacopo. E bellissima mostrasi la figura di guerriero avanti all'iscrizione di Tito Pullio nell'arco, disegnata pure da Jacopo nel quaderno del Louvre. Davanti al basamento del trono un fanciullo coperto da elmo poggia le mani sullo scudo: figura più decorativa che reale. L'amor dell'antico soverchia nella composizione: nella chiave dell'arco pone il genietto su una mensola, tante volte ripetuto da Jacopo ne' suoi disegni; ne' pennacchi sono

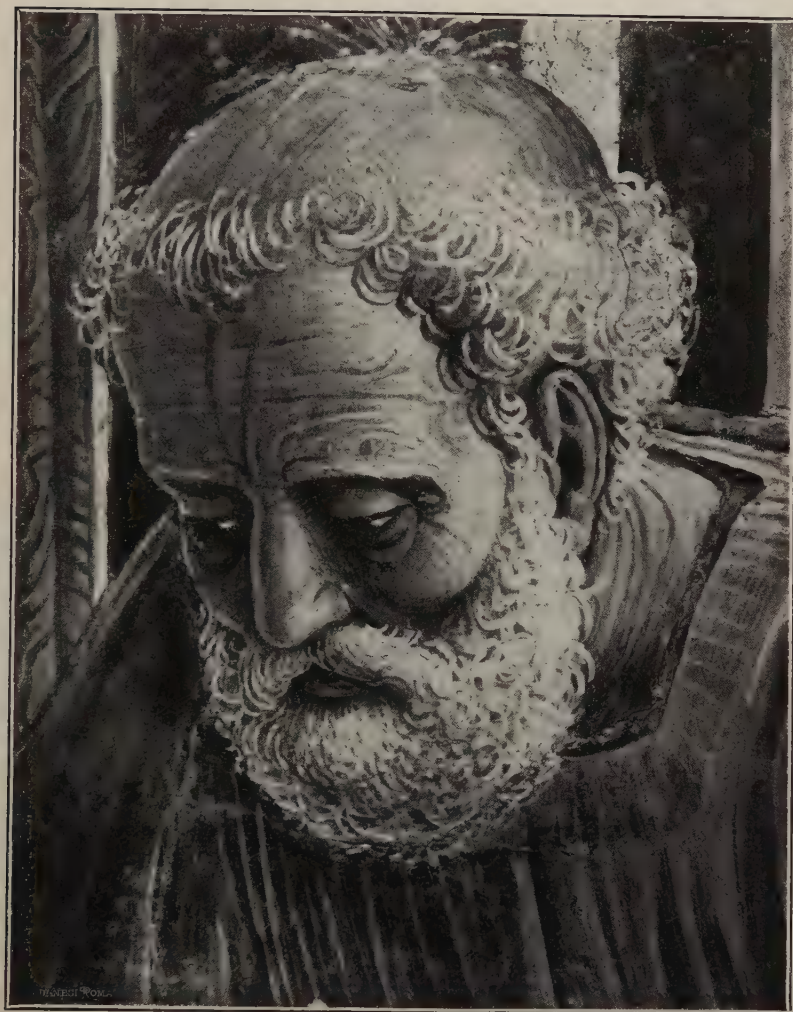


Fig. 64 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari. Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto. *Ermogene*.
(Fotografia Anderson).

le vittorie; nello spazio tra due colonne, sopra l'iscrizione ricordata, due medaglioni con teste affrontate, e, più in alto,



Fig. 65 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari, Mantegna: *Il Giudizio di San Giacomo*.
(Fotografia Anderson).

un bassorilievo con la rappresentazione d'un antico sacrificio. Se non ci fosse il baldacchino, questa scena segnerebbe il massimo sforzo primitivo per giungere alla romanità dell'am-

biente. È notevole come anche nel baldacchino si veggia il tentativo di far qualcosa che arieggi l'antico.

Quando non si aveva cognizione d'un oggetto o d'un co-

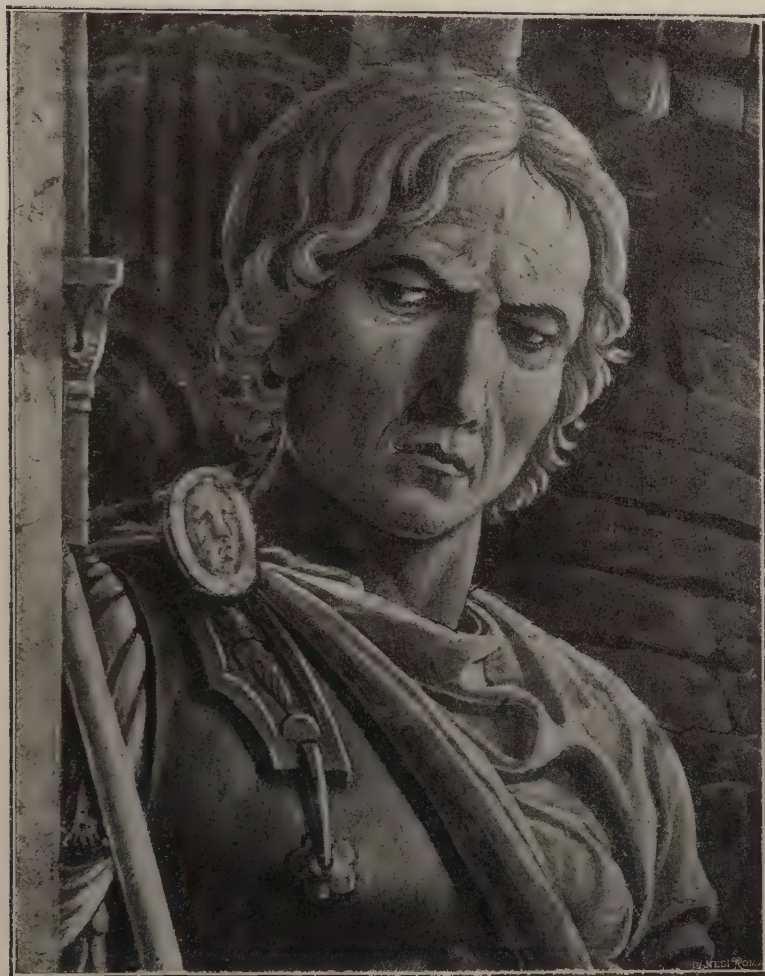


Fig. 66 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

stume classico, lo s'inventava componendolo con pezzi tratti da opere conosciute. Così fece Jacopo Bellini; mentre Donatello non si curò di ricostruzioni. Il Mantegna seguì il fu-

turo suocero manifestando qui la completezza non raggiunta ne' suoi prototipi.

Nella zona inferiore egli fece il seguito delle Storie di San Giacomo, rappresentando nel campo a sinistra l'incontro dell'Apostolo, trascinato al supplizio, col paralitico invocante guarigione e risanato nel nome di Cristo (figg. 68-70).

Davanti a un arco fa sosta il corteo degli armigeri che conducono Giacomo a morte. L'Apostolo abbassa gli occhi pensosi e benedice il paralitico che gli sta dinanti in ginocchio col corpo ricadente sulle calcagna. Volgesi il guerriero che precede Giacomo, mostrando meraviglia per il prodigio che si manifesta nel paralitico. Degli armigeri che pure precedono, alcuni volgonsi indietro, un altro che tiene un bastone di comando par che spieghi ad Abiatar mitrato l'avvenimento.

Il fondo comprende un arcone ornato di rilievi, composti con frammenti antichi disparati; un disco recante una iscrizione indica Vitruvio architetto dell'edificio. Di là dall'arco, verso destra, si disegna prospetticamente un tratto di via, e un secondo tratto si vede traverso l'apertura dell'arcone. Donne curiose si affacciano alle finestre, alcune d'improvviso balzate fuor delle coltri. La prospettiva qui ci porta subito di contro alla processione, come disposta sull'orlo della ribalta. Sebbene qualche figura secondaria richiami Jacopo Bellini, vi è qui tale larghezza di modellatura e tanta forza plastica e vivezza drammatica da farci riconoscere l'imperio di Donatello.

Per questo affresco esiste un abbozzo a Londra presso il signor Gathorne-Hardy (fig. 71), nel quale il Mantegna segnò rapidamente il carattere delle figure e si assicurò della forma anche su nudi, e con tratti di artista padrone degli effetti accennò al chiaroscuro e alla sua distribuzione nel campo dell'affresco. Il disegno, per i raffronti con l'opera compiuta, si mostra evidente preparazione di essa; sembra tuttavia prodigioso come il Mantegna, giovanissimo, abbia raggiunto tanta libertà e sicurezza di concezione e di forma. Forse nel disegno riassunse più largamente il racconto, e presso al Santo

rappresentò il paralitico che, addossato all'angolo dell'edificio, vinto già il male, poggia le mani sulle ginocchia e fissa il



Fig. 67 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari. Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

fascinato sguardo sul Taumaturgo, mentre Giosia gli cade supplice davanti. Nell'affresco il Mantegna trascurò la parte



Fig. 68 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari. Mantegna: *L'andata di San Giacomo al supplizio*.
(Fotografia Anderson).

riferentesi a Giosia, scriba e manigoldo che, alla vista del miracolo, s'inginocchiò dinanzi al Santo, convertito alla fede



Fig. 69 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

di Cristo, e, per dar maggiore unità all'azione, per non rendere due momenti successivi in uno stesso tempo, fece il paralitico genuflesso al posto di Giosia nel disegno.

La semplificazione del racconto si dimostra anche nell'ultimo campo dove è rappresentato il supplizio dell'Apostolo.



Fig. 70 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

La leggenda aveva accomunato il martirio di Giacomo con quello dello scriba divenuto cristiano e battezzato da lui, sul luogo del supplizio, col sorso d'acqua dato dal carnefice all'Apostolo.

In quest'ultimo affresco (figg. 72-76) della parete a sinistra il disegno della composizione appartiene certamente al Mantegna stesso, il quale impostò alcune figurette in seconda linea a perpendicolo, come soleva Jacopo Bellini.

Nelle altre figure non troviamo sempre esecutore il Mantegna. Egli ebbe qui un collaboratore, il quale appare in particolar modo nella figura del carnefice segnata superficialmente,



Fig. 71 — Londra, Collezione Gathorne-Hardy.

Mantegna: Abbozzo per l'affresco suddetto.

senza la saldezza architettonica della forma, e con la minuziosità materiale sdegnata dal maestro. Potrebbe pensarsi che il collaboratore sia stato Bernardo da Parenzo, detto il Parenzano. Questi dipinse pure in gran parte i guerrieri che stanno a sinistra. Il Mantegna di propria mano eseguì la nobile testa del martire che chiude gli occhi, la quale richiama quella del Dio sulla Croce, con l'umanità profonda del Crocefisso e del Cristo nel sarcofago di Donatello nella Chiesa del Santo.

Anche l'esecuzione del paese, minuziosa e mal fondata, ci richiama il cooperatore Bernardo Parenzano.

Nella parete a destra il Mantegna compì il racconto delle storie di Cristoforo Cananeo, iniziato da Ansuino e da Bono



Fig. 72 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari. Mantegna e aiuto: *Martirio di San Giacomo*.
(Fotografia Anderson).

da Ferrara. Abbiamo già veduto come Ansuino presentasse Cristoforo in atto di predicare e convertire gli armigeri che dovevano condurlo in prigione: il Mantegna continuò la nar-



Fig. 73 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

razione della leggenda, rappresentando la morte del Santo. Nel campo a sinistra (figg. 77-79), il re che aveva ordinato



Fig. 74 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Mantegna e aiuto : Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

a' suoi cavalieri di saettare Cristoforo, riceve in un occhio una delle saette destinate a straziare le carni del Cananeo, mentre stava alla finestra per vedere lo spettacolo; e in quello a

destra (figg. 80-82) il martire è steso dopo il supplizio. In questi due scompartimenti rimane la tendenza del Mantegna

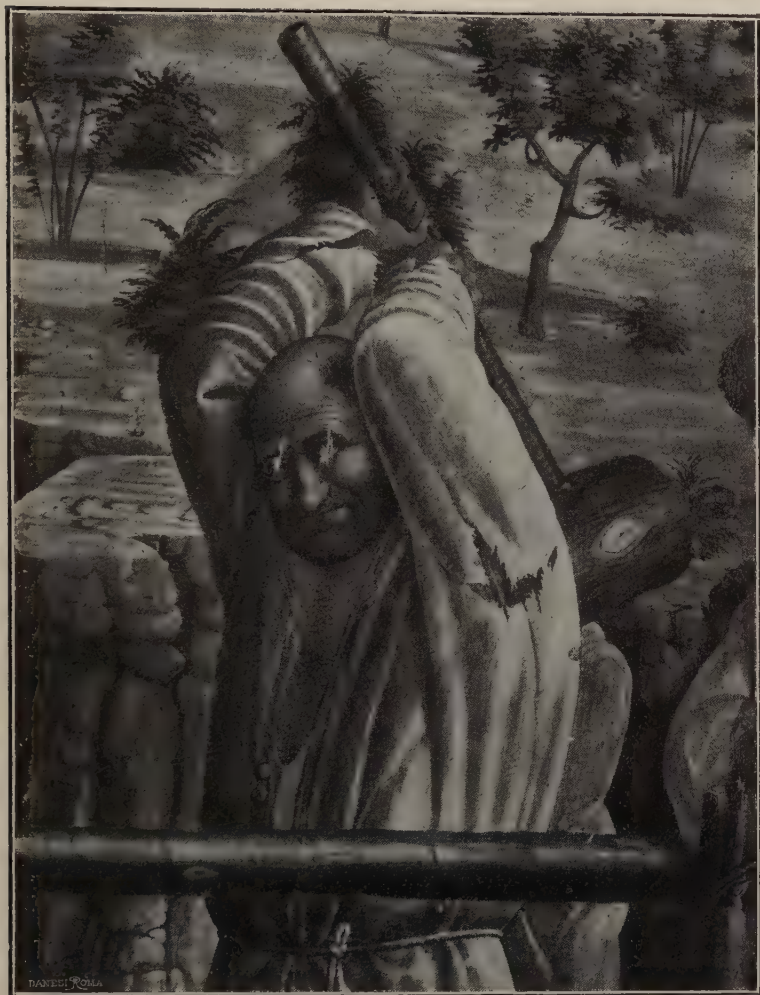


Fig. 75 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari. Aiuto del Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

a decorare all'antica. A sinistra come a destra stendesi un fregio con figure classicheggianti terminate a fogliame; una

tabella funeraria con due busti a bassorilievo di qua e di là, l'una con sottostante iscrizione, e a destra l'angolo di

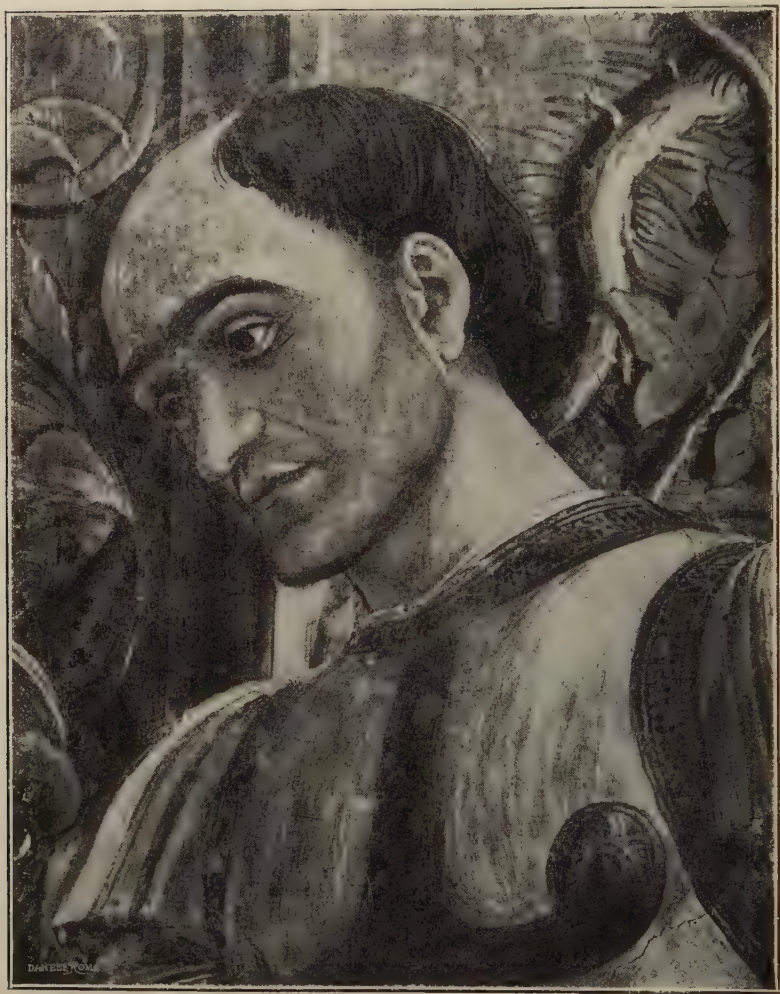


Fig. 76 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari. Mantegna e aiuto: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

un tempio pagano. Nonostante tuttociò il Mantegna ricorda maggiormente l'architettura contemporanea. Nel campo a si-

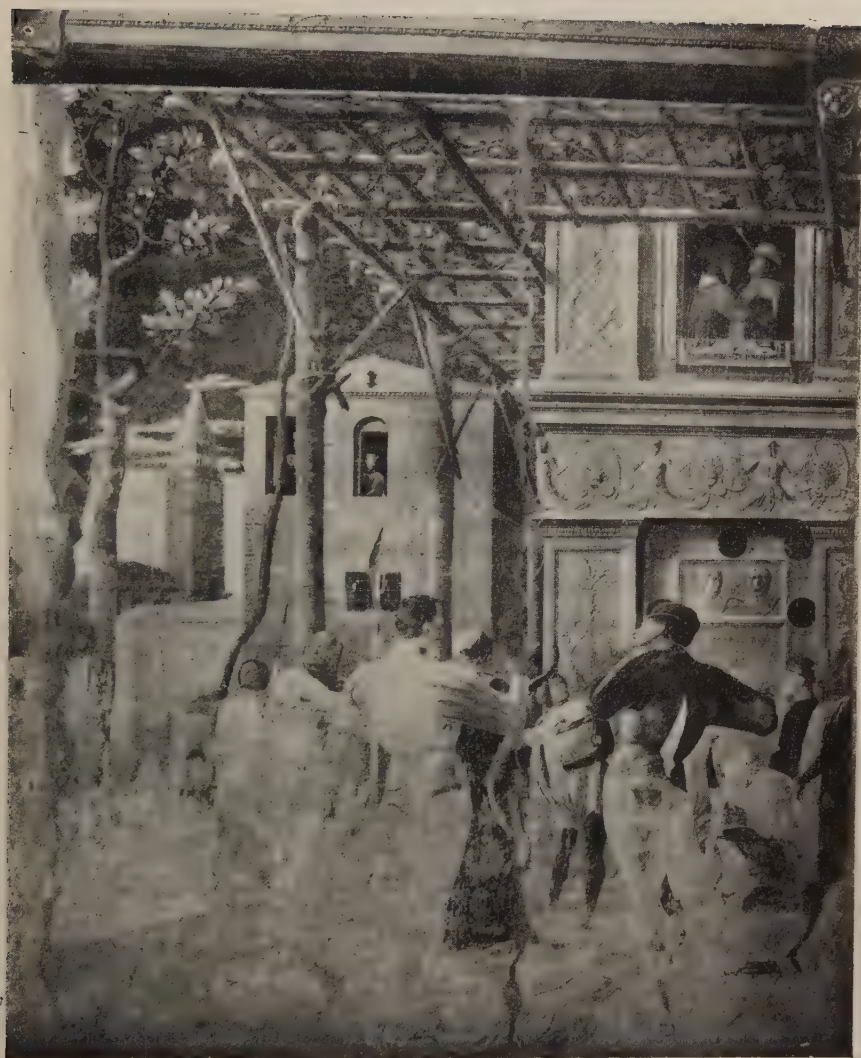


Fig. 77 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Mantegna: *Il re colpito dalla freccia diretta a Cristoforo.*
(Fotografia Anderson).

nistra, dietro un cumulo di terra, notasi il campanile particolare alle terre venete. Intorno alle tabelle figurate sono dischi marmorei secondo la maniera usata poi dai Lombardi a Venezia. Dietro le architetture arieggianti la maniera classica è una via caratteristica del Veneto, con le loggette e gli alti fumaiuoli. Nel disegno delle figure le due composizioni



Fig. 78 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto — (Fotografia Anderson).

rammentano più particolarmente il fare di Jacopo Bellini, e ci mostrano come il Mantegna, dopo essersi studiato di scolpir figure, si volgesse alla ricerca d'una più schietta espressione di vita. L'artista si è fatto più potente caratterizzatore, esempio nei tre ritratti di spettatori, a destra, nel primo scompartimento. Quelle teste sembrano incise nella pietra dura e rendono fisionomie senza lenocinî, con una penetrazione e una fedeltà realistica straordinarie, fino allora ignote. Anche verso il mezzo della stessa scena un guerriero col faccione incas-

sato nell'elmo con le tonde gote, i piccoli occhi tra le palpebre gonfie, le narici dilatate, pare che sbuffi. Anche la figura grandiosa dell'arcere di destra che si vede di profilo sfuggente, con le forme ossute inarcate, la tagliente mandibola, raggiunge effetti di energia felina quali solo Luca Signorelli più tardi conquisterà.¹

In tutti gli affreschi descritti del Mantegna notasi una ri-



Fig. 79 — Padova, Chiesa degli Eremitani.

Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto — (Fotografia Anderson).

cerca continua, l'assorger rapido della forma verso un tipo di grandezza antica e di plastica evidenza. Dalla scena del *Battesimo di Ermogene*, dove l'ambiente classico è appena sommariamente lineato, si passa all'altra della *Condanna di Giacomo*

¹ Le due scene del martirio e della morte di San Cristoforo sono tra le più vaste del ciclo: le parti mancanti si possono integrare per mezzo di antica copia esistente in un quadro della Galleria di Parma.

apostolo, dove la ricostruzione classica giunge al massimo grado, ma non ancora le figure si adattano all'architettura romana, come fanno nello scomparto seguente, l'*Andata di Giacomo*



Fig. 80 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Mantegna: *Cristoforo steso morto al suolo* — (Fotografia Anderson).

al supplizio. Qui la forma scultorea de' personaggi del sacro dramma sta in rapporto con lo scenario alla romana. Dovette accorgersi tuttavia che conveniva dare aria, respiro alle figure e sminuire il pondo della ricerca archeologica; e già nell'*An-*



Fig. 81 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto — (fotografia Anderson).

data di Giacomo al supplizio lasciò intravedere prospetticamente strade veneziane, con merlature nell'alto di edifici, balconcini, finestre alle quali si affacciano donne curiose. Questa necessità di abbandonare la preparazione accademica si manifesta sempre più ne' campi seguenti. Un gran pergolato scema l'effetto de' marmi degli edifici, e il campanile veneziano, il bucato sciorinato all'aperto, ci fanno entrar nella vita del tempo: così nell'ultimo campo dell'affresco è la visione anche più determinata della strada veneziana, d'una terrazza affollata di spettatori in costumi quattrocenteschi, con le donne dall'acconciatura a corna.

Col progredire di questo senso dei rapporti tra gli attori e lo scenario si ha una più spontanea e facile rivelazione degli aspetti della vita. Gli attori, piuttosto che mettersi una maschera all'antica, lasciano scoperto il volto. Nel *Battesimo di Ermogene* è sincerità nel gracile adolescente il quale tiene una mano protettrice sul bambinetto che, timido, si fa avanti a guardare la cerimonia; ma in tutte le altre figure si riconoscono gli elementi tipologici di cui disponeva il pittore. Vi è una testa però che si protende di tra i pilastri del loggiato, nella quale si segnano caratteristiche speciali nell'alta fronte su cui cade un ciuffo di capelli, negli occhi penetranti, nel grosso naso, nel lungo mento, negli zigomi sviluppati. Quest'uomo d'età virile, con la faccia squadrata a larghi piani, preannunzia la forza caratteristica del ritratto. Nel campo seguente lo sforzo di crear de' Romani spinse Andrea alle figure accademiche. Ne è il massimo esempio il guerriero con clamide, a sinistra, che lascia scorgere un certo fatturamento. In ogni modo, nel guerriero che gli fa riscontro, presso il trono di Erode, vedesi come, rendendo una figura alla romana, l'artista avesse potenza di rappresentare un personaggio del mondo antico, grande di corpo e di anima. Nel campo seguente le statue si avvivano e l'Apostolo Giacomo procede sulla via del supplizio come un trionfatore, tanta è la grandezza morale del suo aspetto. Ma da per tutto si sente lo sforzo a

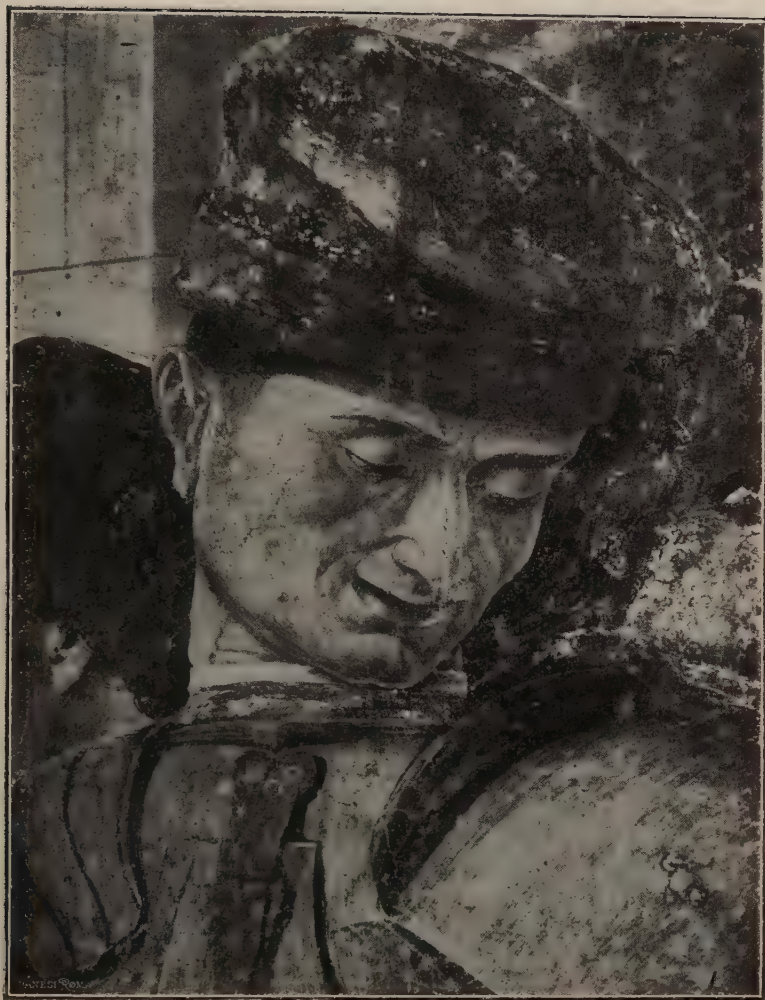


Fig. 82 — Padova, Chiesa degli Eremitani.
Cappella Ovetari. Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

ingrandire. Alla verità della vita il pittore si accosta ne' due ultimi campi delle *Istorie di San Cristoforo*: e anche alle figure stampate nei consueti modelli se ne mischiano alcune piene di sincerità.

Ne' due primi affreschi il chiaroscuro è intenso: per esempio, nella testa di Ermogene e ne' suoi due assistenti; così pure nel fanciullo porta-scudo davanti il trono di Erode e nel guerriero che gli sta presso. Il pennello segna veloce i bianchi riccioli illuminati delle barbe e de' capelli, stende largamente pei volti la luce, tra le rughe e le grinze, schiara i contorni, e qua e là batte riflessi sulle carni. Nel terzo campo, più vicino all'osservatore, il chiaroscuro dà l'illusione del tutto tondo più che nei due scomparti antecedenti; il tratteggio divien sottile e passa sull'intonaco come sopra un cartone. Nei due scompartimenti con le *Storie di San Cristoforo* il colore, che volgeva al bianco, si avviva, rosseggia negl'impasti più compatti e fusi.

Il Mantegna, che nel ciclo degli affreschi della cappella Ovetari si rivela per la prima volta compiuto maestro negli anni giovanili, stringe tutti i collaboratori ad inchinarsi al suo genio, ammoderna Niccolò Pizzolo e Ansuino da Forlì, disegna anche parti sulle quali lavorano altri colleghi e aderge l'*Assunta* nel fondo della Cappella. Con Jacopo Bellini, che egli conobbe probabilmente nella prima giovinezza, ebbe comune l'amore dell'antico; e da lui apprese i primi metodi della prospettiva e la libertà iconografica. Donatello dette un impulso poderoso al perfezionamento della educazione del giovane pittore e ne accese l'entusiasmo. Natura semplice e rude, il Mantegna intese di Donatello la sovrana energia dei corpi e il naturalismo profondo, non la nobiltà e la scioltezza toscana.

E a Donatello, come a supremo esemplare, guardò sempre più, per tutto il tempo in cui rimase a Padova.

A completare la educazione pittorica del Mantegna, lo dicemmo, contribuì poi grandemente Piero della Francesca, perfezionando in lui lo studio prospettico, rendendo maggiore

il distacco dal gotico fiorito che in Jacopo Bellini in parte sopravvive, educandolo soprattutto a risolvere i problemi della luce.



Fig. 83 — Padova, Museo Civico. Disegno dagli affreschi della Scuola dei Santi Sebastiano e Marco: *Martirio di San Sebastiano*.

Mentre oprava agli Eremitani, Andrea dovette assumere un grande ciclo d'affreschi, le Istorie di San Sebastiano e di San Marco Evangelista, ad ornamento della Scuola sotto il patronato di quei Santi. Dai disegni (es. figg. 83-85) che furono

ricavati prima della demolizione (1819) dell'edificio, ove si tenevano le adunanze della Scuola stessa, si notano così grandi

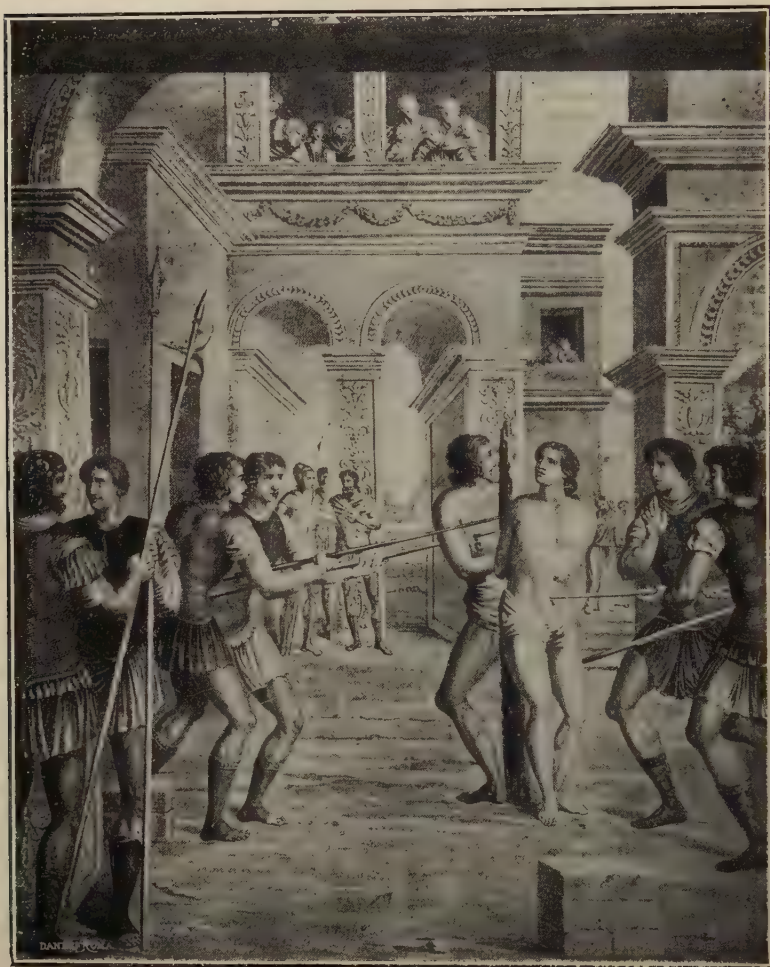


Fig. 84 — Padova, Museo Civico. Disegno dagli affreschi della Scuola dei Santi Sebastiano e Marco: *Martirio dei compagni di Sebastiano.*

rapporti tra gli affreschi distrutti e quelli del Mantegna agli Eremitani, da non dubitare ch'egli dirigesse il ciclo, e che anzi vi mettesse mano, specie nel frammento di un arciere (fig. 86) visto in arditissimo scorcio nell'atto di aggiustarsi

un calzare. Questo frammento si vede nel Museo civico di Padova e, quantunque assai guasto, nella larga testa china,



Fig. 85 — Padova, Museo Civico. Disegno dagli affreschi della Scuola dei Santi Sebastiano e Marco: *San Marco trascinato al martirio*.

nel raccorcio delle spalle poderose, nella realistica posizione dell'accosciata figura, vista di fronte con le enormi cosce ricadenti e le gambe d'atleta, palesa l'arte di Andrea Mantegna,

avida di ardimenti, che non le eleganze di un cavaspina, ma la brutalità di un manigoldo metteva davanti al cavaliere di Cristo, a San Sebastiano saettato. Parecchi elementi di questa composizione (fig. 83 cit.) si ritrovano nella scena del *Martirio di San Cristoforo*, ed altri in quella della *condanna di Giacomo Apostolo*. Nel disegno del *Martirio di San Sebastiano* vedesi un loggiato ad arcate, adorno ne' pennacchi di genietti che reggono medaglioni, così come il Mantegna fece poi nella volta della Camera degli Sposi. Traverso alle aperture del loggiato vedonsi edifici e il paese, e sul loggiato spettatori che guardano come da una terrazza, così come nel *Martirio di San Cristoforo*.

Un altro frammento di questo ciclo d'affreschi, ora nel Museo di Padova, benchè ci mostri dipendenze da Andrea Mantegna, non ne ha la forza di esecuzione nè la costruzione gagliarda. Forse è di un aiuto che respirava il rinnovamento della pittura padovana ne' primi anni della seconda metà del Quattrocento.¹

Intorno a quegli anni della fervida attività del giovine artista e del suo esordio trionfale va classificato il quadro con l'*Orazione nell'orto*, della Galleria Nazionale di Londra (figg. 87 e 88), nel quale il tipo del Redentore ha molta somiglianza con l'Apostolo Giacomo al cospetto di Erode. Davanti a Gerusalemme ricostruita a somiglianza di Roma, coi ricordi del Colosseo, di una colonna onoraria, di una piramide,

¹ Gli affreschi di quella scuola dei Santi Marco e Sebastiano furono detti mantegneschi; ma, a distogliere ogni pensiero sull'attribuzione al Mantegna, valse la citazione di una presunta notizia del PORTENARI (*Della felicità di Padova*, Padova, 1623) e del SALOMONIO (*Urbis patavinae Inscriptiones sacrae et profanae*, Padova, 1701), i quali avrebbero detto che vi furono dipinti gli affreschi nel 1481; ma in questi antichi autori non vi è cenno di tale data. La notizia si trova invece in G. B. ROSSETTI (*Descrizione delle pitture, sculture e architetture di Padova*, Padova, 1870, 3ª ediz.) e in G. MOSCHINI (*Guida per la città di Padova all'amico di Belle arti*, Padova, 1817).

La data del 1481 contrasta evidentemente coi frammenti conservati al Museo Civico di Padova, ne' quali, anche lasciando a parte l'attribuzione di essi, si notano forme e caratteri particolari propri del tempo degli affreschi degli Eremitani. Quelle forme nel 1481 erano state sorpassate. Convien credere o che il 1481 fosse letto male dai due scrittori anzidetti, o che la data non si riferisse con sicurezza a questi dipinti della scuola dei Santi Sebastiano e Marco.



Fig. 86 — Padova, Museo Civico.
Mantegna e aiuto: *Un arciere dal Martirio di San Sebastiano*.
(Fotografia Anderson).

e di altri edifici biancheggianti sullo sfondo di due alte rupi brulle, tutte a spigoli e racchiuse in una forma generale conica, prega a mani giunte genuflesso Gesù, verso il cielo, donde scendono angioletti ignudi, alla donatelliana, coi simboli della passione. Dalla città partesi una strada a gironi che conduce verso il rialzo di terra ove sta Cristo orante, sotto il quale dormono tre Apostoli che sembran respirare affannosamente nel sonno. Per la strada cammina una coorte di armati, la quale si vede solo segnata da alcuni tratti lucenti nel lontano e via via aggrandire e determinarsi, sino a che si riconosce Giuda indicante il divino maestro ai due del Sinedrio e ai soldati che li seguono.

Le figure dei soldati richiamano per forma quelle che abbiamo già veduto nella *Condanna di Giacomo*, agli Eremitani. Qui è ancora il pittore che vuol rendere ragione di tutto e mostra in ogni parte della composizione la logica del suo ragionamento e il calcolo nella costruzione di ogni parte dell'opera. Così vediamo la città de' Giudei, tutta la strada tenuta dagli armigeri che vanno ad arrestare Cristo, guidati dal traditore, la scala tagliata nella rupe che condusse Cristo sul ripiano dov'egli sta ginocchioni, le rupi a lunghi strati taglienti denudati dalle intemperie e schiarati da luce mattinatale, il rialzo di terra a strati aggirantisi come scavati dai vortici delle alluvioni. La luce imbianca i cirri nell'aria, le rocce più elevate e Gerusalemme, destata al chiarore, si difonde lenta fin verso Getsemani, e svela gli aspetti degli Apostoli nel sonno tormentoso sulla dura terra, e sfiora il profilo di Cristo supplice e le mani che si accostano penosamente nell'ultima preghiera.

Fra le opere prime va anche annoverato il ritratto del *Cardinale Scarampi* (fig. 89), padovano, patriarca di Aquileia, chiamato da Ciriaco anconitano « *magnarum et vetustarum rerum amator et cultor* ». Il prelato cultore dell'antichità preferì per il proprio ritratto il maestro che la rievocava in pittura. Il Mantegna mostra ancora la ricerca per la defini-



Fig. 87 — Londra, Galleria Nazionale. Mantegna: *Cristo nell'Orto*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 88 — Londra, Galleria Nazionale. Mantegna: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Anderson).

zione de' piani di luce e d'ombra, il lavoro che gli costava la plastica struttura del busto. Non v'è la fusione che ritroveremo ne' ritratti mantovani; resta scoperto il segno che si incide in ogni particolare.

Sotto le folte sopracciglia fissano gli occhi a mandorla, le sottili labbra si stringono, stirando i muscoli triangolari del mento; la vigorosa testa, coronata di spesse ciocche di capelli, lueggianti a uno a uno come tanti fili bianchi, spicca nella oscurità del fondo. Il vecchio patriarca guarda davanti a sè come uomo non logoro dagli anni, forte della esperienza anche triste della vita e della sua grande autorità. Egli spira la severità e la potenza degli eroi del suo pittore.

Nel 1452 il Mantegna frescò il monogramma di San Bernardino sulla porta maggiore della Chiesa del Santo (fig. 90) e, circondatolo di festoni e di frutta, inginocchiò dalle parti i Santi Antonio da Padova e Bernardino. Sebbene guasto, il monogramma è disposto con molto vigore nel centro della lunetta. Circondato da grandi lettere romane e dai variopinti encarpi, splende sul fronte della Chiesa del Santo; e i Beati che lo presentano all'adorazione della gente, benchè coi colori rossi alterati per lo stare all'aperto, mostrano la plastica forza dell'autore. Nel 1452 Andrea fece quell'affresco, mentre lavorava nella Cappella Ovetari; e tosto iniziò il polittico per Santa Giustina di Padova, ora nella Galleria di Brera, a Milano (figg. 91-93), dando un esempio solenne ai pittori padovani e veneziani.

Per aderire alla consuetudine ecclesiastica, fece la pala a caselle con figure su fondo d'oro; ma le caselle formò con sottili pilastrini e con archi pizzettati da lobi o da semicerchietti tangenti, così bassi che la divisione delle parti dell'ancona men grosse non impedisce di abbracciare l'insieme della composizione: nonostante i pilastrini, Maria e Giovanni si accostano alla salma di Cristo, come se non fosse separata da loro. Le gotiche archeggiature e gli esili pilastrelli mantenuti probabilmente per volere degli ordinatori della pala,

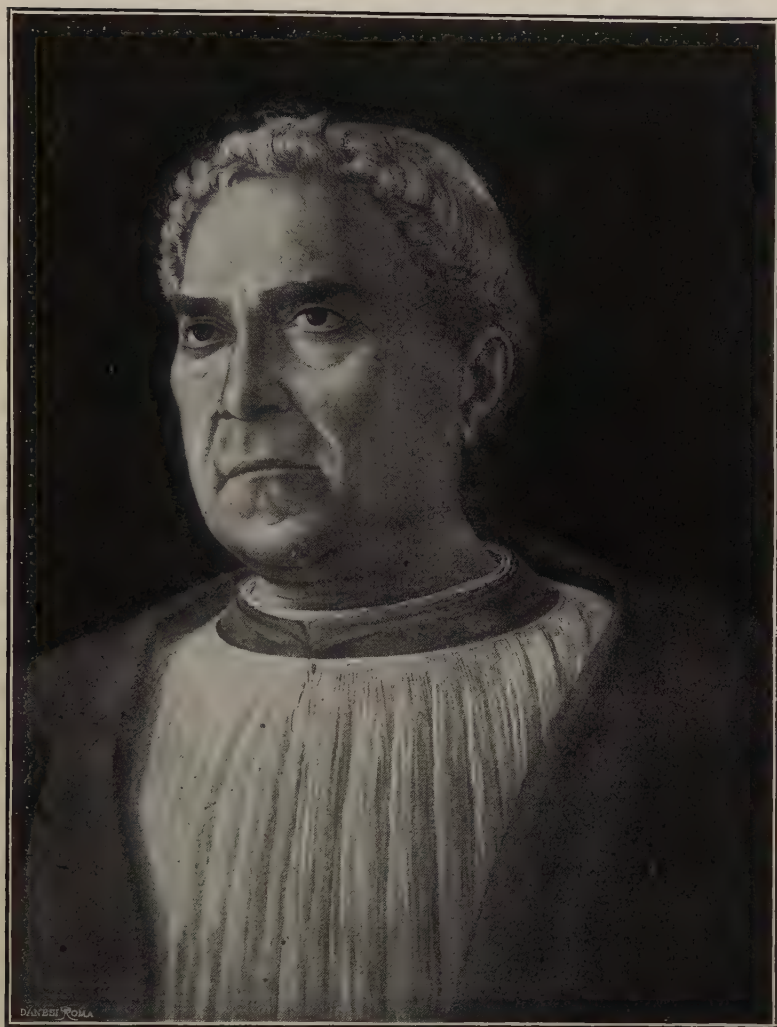


Fig. 89 — Berlino, Friedrich-Museum. Mantegna: *Ritratto del Cardinale Scarampi*.
(Fotografia Braun).

si adattano entro le generali ripartizioni a rettangoli; e i pilastri prendono capitelli del Rinascimento. Si spiega così il grande influxo che esercitò quest'opera di Andrea Mantegna. Essa non divorziava del tutto dalle abitudini per tanto tempo invalse; ma il divorzio era assoluto nel matematico rigore con cui le figure sono disegnate nel movimento, negli atti e nella positura. La ricerca degli scorci diventa come un giuoco prediletto dell'artista che si gode a rappresentare San Luca, nel mezzo, seduto in cattedra, scrivere su una assicella inclinata sopra un tavolo circolare marmoreo. Era un ardimento rappresentar così il Santo dietro il tavolo del miniatore; ma la forma tonda di esso, retto da una colonnina, non impediva all'osservatore di scorgere la solenne figura dell'Evangelista. Con amore e con diligenza di naturalista Andrea lasciò scorgere gl'inchiostri rosso e nero che servivano allo scrittore; e per decorare il gradino vi sparse davanti alcune nespole fatte a perfezione: le rivedremo nei quadri di Carlo Crivelli. Tutte le altre figure del primo ordine mostrano lo sforzo dell'artista di dar loro una grande solennità: Benedetto legge in un libro, come se gli siano famigliari le parole di Cristo; la Santa monaca a sinistra lascia di leggere nell'aperto libro e guarda con imperio davanti a sè, come poi guarderanno tante Sante di Bartolomeo Vivarini che, tuttavia, nelle imitazioni non riuscirà mai ad esprimere l'orgoglio della santità e la grandezza spirituale. Anche le mezze figure dell'ordine superiore mostrano di essere elevate dai sacrifici, dai martirî, sopra la turba dei fedeli. Nella rappresentazione di Cristo nel sarcofago, tra Maria e Giovanni, solo la Vergine con le mani strette ha una efficace espressione di pietà raccolta, mentre San Giovanni, scarno e sforzato nella espressione, resta il prototipo di Carlo Crivelli. In questa figura e in poche altre potrebbe supporre una reminiscenza delle forme aggranchiate dello Squarcione.

L'ancona per Santa Giustina di Padova fu compiuta nel 1454; e nello stesso anno dal Mantegna fu eseguita la



Fig. 90 — Padova, Chiesa del Santo. Lunetta della porta principale.
 Mantegna: Monogramma di San Bernardino coi Santi Antonio da Padova e Bernardino.
 (Fotografia Anderson).



Fig. 91 — Milano, Galleria di Brera. Mantegna: Polittico.
 (Fotografia Anderson).

figura di *Sant'Eufemia* (figg. 94 e 95) che si vede nel Museo Nazionale di Napoli, a tempera, arsa in parte. Ma in essa il



Fig. 92 — Milano, Galleria di Brera. Mantegna: Particolare del polittico suddetto.

pittore abbandonò le dorature che toglievano rilievo e fece la santa sotto un arco iscritto col suo nome a lettere romane, ornato di festoni, melagrane, grappoli d'uva ed altre frutta.

Queste cominciano ad entrare negli sfondi del paese, come vediamo nell'*Adorazione dei pastori* a Downton Castle,



Fig. 93 — Milano, Galleria di Brera. Mantegna: Particolare del polittico suddetto.
(Fotografia Anderson).

nella collezione del Rouse Boughton Knight (figura 96).

La Madonna, d'aspetto donatelliano, sembra scesa dal cielo per adorare la sua creatura, tutta circondata, come è



Fig. 94 — Napoli. Galleria nel Museo Nazionale. Mantegna: *Sant' Eufemia*
(Fotografia Anderson).

di cherubini, tra nuvolette. Si disegna così la rappresentazione della Vergine nella festa e nella gloria, con gli Angioli



Fig. 95 — Napoli, Galleria nel Museo Nazionale.
Mantegna: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

che la racchiudono come in una conca, quale il Mantegna determinerà nel trittico degli Uffizi e manterrà fino agli anni

più tardi; senz'abbandonar mai nel presentarci la Vergine il concetto ch'egli aveva indicato primamente nel comporre l'*Assunta* agli Eremitani.

I due pastori che pregano il neonato hanno la larghezza de' tipi mantegneschi agli Eremitani. E così il San Giuseppe pensoso, avvolto con un certo artificio nell'ampio manto.



Fig. 96 — Downton Castle, Collezione Rouse Boughton Knight.
• Mantegna: *L'Adorazione dei Pastori*.

Grandiosa è la piccola composizione nella quale si eleva nel mezzo Maria adorante, inginocchiata più in alto delle altre figure de' pastori e di Giuseppe; e il gruppo è di tanta forza plastica da trattenere l'attenzione e concentrarla nella visione divina tra quell'aliare di cherubi. Non ci accorgiamo quasi della gran testa del bue, a sinistra, e dei pastori che arrivano da destra.

Il pittore degli Eremitani che aveva ripreso monumentalità nella figura di *Santa Eufemia*, la fa assorgere ora, con una forma più donatelliana che mai, nella pala d'altare, eseguita

per il protonotario Gregorio Correr, oggi in San Zeno di Verona (figg. 97-100), senza più le parti della predella, esistenti nella Galleria del Louvre a Parigi e in quella di Tours. Pro-



Fig. 97 — Verona, Chiesa di San Zeno.
Mantegna: Pala d'altare con la *Madonna e Santi*.
(Fotografia Anderson).

tabilmente il pittore si attenne al tipo del grande altare di Donatello nella Chiesa del Santo, collocando in cattedra la Vergine davanti a un sacro recinto, formato d'un'alta trabeazione retta da pilastri adorni di tondetti con figure mitolo-

giche. I pilastrini che facevano parte dell'antico altare del Santo (es. figg. 101 e 102), da noi scoperti nella Chiesa stessa,



Fig. 98 — Verona, Chiesa di San Zeno.
Mantegna: Parte centrale della pala suddetta. *Madonna col Bambino e Angioli.*
(Fotografia Anderson).

si rivedono qui in pittura; e ne' medaglioni si notano anche scene mitologiche e profane; in uno un ippocampo con una



Fig. 99 — Verona, Chiesa di San Zeno.
 Mantegna: Ala sinistra della pala suddetta. *Quattro Santi*.
 (Fotografia Anderson).

ninfa in groppa, in altri un centauro combattente forse con un Lapita; un eroe che doma un cavallo, ecc.

Nell'alto fregio della trabeazione Andrea pose fanciulli a



Fig. 100 — Verona, Chiesa di San Zeno.

Andrea Mantegna: Ala destra della pala suddetta. *Quattro Santi*.

(Fotografia Anderson).

rilievo, recanti festoni. Tutt'intorno alla Vergine è la giocondità dei bambini che cantano e suonano nell'altare stesso di



Fig. 101 — Padova, Chiesa del Santo. Donatello: Frammenti dell'altare.

Donatello; e prendono, come agli Eremitani a rallegrare l'alto delle composizioni, archi di fronde e di frutta. Dal mezzo della cimasa cade una lampada coronata di perle.

Non ancora il Mantegna si era mostrato tanto donatelliano come nella parte mediana dell'ancona, appunto perchè prima trasformava i bassorilievi di Donatello in statue a tutto tondo, ed ora invece non aveva che a riflettere il tutto tondo dell'altare modello. Pure, non abbiamo qui degli aspetti donatelliani se non vaghe reminiscenze, ad esempio nel San Lorenzo e nel Battista. Tutte le figure prendono una severità che arriva alla durezza. Non si sorprende alcun sentimento di commozione nella figura della Vergine; il Bambino si stringe affettuosamente a lei secondo gli esemplari donatelliani, ma l'espressione sta solo nella movenza della testina, come l'affettuosità materna sta solo nella mano che tiene il piedino del pargolo: i volti restano marmorei. Così i fanciulli muscanti che suonano e cantano intorno al trono sono stampati ugualmente, con le larghe fronti, su cui cadono riccioloni, ciuffi o cincinni; con le guance paffute e tonde, le piccole labbra aperte in cerchio: sono serafini e spiritelli senza la freschezza e il cinguettio della infantilità.

L'artista geometra ha compiuto con questi fanciulli l'architettura del trono cui ha dato un aspetto trionfale. Due, a monocromato, formano parte dello stesso trono, messi di qua e di là da una rosa e, coperti da un tappeto orientale fino a mezzo il corpo, par vi si nascondano sotto.

Anche i santi che formano corteo alla Vergine sono grandi statue e nel loro disegno mostrano, come già nel polittico di Santa Giustina, il particolar modo di concepire dello statuario il quale, costretto per le esigenze de' marmi a non staccar troppo le estremità, a non ardir troppo nel movimento, costruisce tra linee serrate i corpi. Il Mantegna cerca innanzi tutto la solidità de' personaggi, li squadra con ogni rigore, li pianta al loro posto incrollabili: nelle superficie essi rivaleggiano col marmo, nei contorni paiono segnati da una punta



Fig. 102 — Padova,
Chiesa del Santo. Donatello: Frammento dell'altare.

di ferro, nelle mosse mai il tremito della fragilità e della commozione. Negli Eremitani, per sminuire il mutismo de' marmi, era ricorso a pergolati festosi e alle rappresentazioni della vita cittadina; nell'ancona di San Zeno a Verona chiese al lusso delle stoffe di tappeti orientali, al colore delle frutta degli orti e dei giardini, alle varietà dei marmi la vivezza dell'effetto.

A San Zeno, il nimbo della Vergine, quantunque traforato, ha il pondo delle pietre dure: esso è formato d'un disco con incavature all'antica, da cui partono raggi che paiono balaustre unite tra loro da archetti tangenti ad un grosso cerchio.

In ogni modo il Mantegna seppe rendere in pittura quel che Donatello aveva scolpito nella Chiesa del Santo: rappresentarci la Vergine come nel fondo di un solenne fôro tra i cori di festa dei fanciulli e le ricchezze della natura e dell'arte.

Esiste dell'ala sinistra dell'ancona un disegno a Chathsworth, nella Raccolta del Duca di Devonshire (fig. 103). È notevole come il Mantegna nello schizzo, fatto di maniera, dia a San Pietro la furezza che troveremo poi ne' suoi tipi di San Giuseppe, e dia pure a San Paolo l'aspetto di una vigoria quasi truce. Nella pittura la caratterizzazione dei tipi diviene più meditata, più studiata dal vero; e San Giovanni Evangelista che legge pensoso, prende forme più ampie e delicate. Evidentemente la concezione prima delle figure sacre nel Mantegna era meno mite, quasi che la natura portasse l'artista spontaneamente verso le più alte espressioni di austerità.¹

Nella predella egli rappresentò in tre campi, corrispondenti alla divisione dell'ancona superiore, l'*Orazione nell'Orto* (fig. 104), la *Crocifissione* (fig. 105) e la *Resurrezione* (fig. 106).

Tutti e tre i quadri si svolgono all'aperto; e il Mantegna richiamò naturalmente le composizioni di Jacopo Bellini.

L'architetto delle cose si trovò a disagio davanti alla

¹ J. P. RICHTER (*Lectures on the National Gallery*, Londra, 1898) supposè in modo inverosimile che il disegno fosse di Giovanni Bellini, eseguito per uso del cognato Andrea Mantegna.



Fig. 103 — Chatsworth, Collezione del Duca di Devonshire.
Mantegna: Disegno per l'ala sinistra della pala suddetta.

varietà de' campi, de' colli, delle rupi. Nell'*Orazione nell'orto* (fig. 104 cit.) fece le montagne stratificate a gironi recanti in vetta il solito castello, e per indicar l'orto dipinse esili alberi, enormi frutti nel fogliame a cono. Altri alberi si curvano con le chiome scarmigliate; uno, disseccato, porta un resto di vite con grappoli. Nella costruzione della rupe sulla quale spicca il Redentore orante, non v'è lo studio del naturalista:



Fig. 104 — Tours, Museo. Mantegna: *L'orazione nell'Orto*.
(Fotografia Bulloz).

e le forme arcaistiche contrastano con la tendenza nuova di regolare i piani e le distanze. Nella *Crocifissione* (fig. 105 cit.) la tendenza è sempre più chiara, anche nella distribuzione di materiali del paese ricavato non solo in generale da Jacopo Bellini, ma in certi particolari dai miniatori, come dimostra il trovarvisi di sassolini, quali si possono vedere sul greto di un fiume. Qui le distanze sono segnate con rigore per la graduazione delle forme e dei colori, quindi sempre più verso il fondo scolora il verde e biancheggiano le case. Nella *Risurrezione* (fig. 106 cit.) il campo è dominato da un grottone,



Fig. 105 — Parigi, Louvre. Mantegna: *Crocifissione*.
(Fotografia Alinari).

davanti al quale è il sarcofago di Cristo. Il pittore pensò principalmente a raccogliere tutto l'effetto della figura sorgente di Cristo, e illuminò col fulgore della luce che da lui emana lo speco tenebroso. Cristo sorge dalla tomba con un bianco nimbo crocesegnato da raggi. E tutt'attorno una grande aureola di luce avvolge Lui e il suo stendardo. Nell'*Orazione nell'Orto* Andrea raggruppò come in un triangolo i tre apostoli dormienti, veduti in potente scorcio sul piano. Mentre dormono i tre forti, Cristo, più forte di loro, prega. Qui è il Mantegna grande come agli Eremitani; e negli armati che vengono allineati per l'arresto di Cristo ancora si ricorda Jacopo Bellini.

Nella *Crocifissione* i ricordi di Jacopo si moltiplicano, e nell'armigero e ne' farisei verso destra sono richiamate le forme che il Mantegna usò nelle *Istorie di San Giacomo*; e vi si nota anche la speciale tendenza di dare storicità al luogo dove Cristo è crocefisso. E, poichè il Calvario serviva di cimitero ai rei, egli raccolse nel cavo di una grotta cranî e stinchi.

Nella *Resurrezione* figurò attorno al sarcofago guardie non d'aspetto brutale, e solo nei contratti lineamenti di due di loro espresse lo spavento alla vista della gran luce. Ma nell'atteggiarle pensò ai soldati della romana milizia e non alle guardie che il Medio Evo aveva rappresentato in aspetto feroce. Alcuni di costoro paiono atleti caduti; quello che si porta il braccio sul capo non sembra che si copra gli occhi per farsi schermo dalla gran luce, ma si atteggi da gladiatore ferito. Intorno a Cristo radiante appuntano le ali i cherubini formando raggiera con le penne. Questo modo di dar fondo e cornice alla divinità, troverà poi maggiore sviluppo nell'artista.

Il Mantegna si sforzò a rendere l'umanità e la grandezza nella testa di Cristo e l'intensità dello sguardo profondo. Nell'uscir dal sepolcro il Risorto mette un piede sull'orlo del sarcofago con baldanza di trionfatore; ma egli pensa a bene-

dire la terra; così che il movimento, nato per solo impulso di gagliardia corporea, resta meccanico, mentre il pensiero si volge all'umanità.

Nel tempo in cui eseguì la gran pala per Verona, Andrea dipinse probabilmente il *San Giorgio* (fig. 107), ora nella Galleria di Venezia. La testa donatelliana del Santo richiama quella di San Lorenzo nella pala di San Zeno; il richiamo dice della



Fig. 106 — Tours, Museo. Mantegna: *La Resurrezione*.
(Fotografia Bulloz).

contemporaneità del quadretto di Venezia. San Giorgio, piantato col troncone dell'asta crocesegnata come sul parapetto di una finestra dagli stipiti marmorei adorni nell'alto da un festone, leva il nobile capo dalle carni rosate e dalla bionda chioma nel cielo a cumuli di nubi, punta due dita della sinistra sull'anca e guarda lontano con la compiacenza del vindice.

Dietro l'armatura corusca cade un breve manto purpureo. Tutto è reso con finezza e diligenza infinite: gli spallacci, le cinghie, le fibule, le anelline delle maglie di ferro, la spada; e tutto riverbera la luce in mille guise.

Ai piedi del giovane guerriero che luminoso giganteggia, dominatore del campo di gloria, giace il mostro, color di ramarro, con la mandibola trapassata dal tronco dell'asta.

Il monte che s'innalza dietro il guèrriero è costruito, come abbiamo già veduto nel Mantegna, a gironi, pei quali si vedono piccolissime figure con la testa segnata da lucidi puntolini. Il nimbo di lamina d'oro lucente, su cui specchiasi la nuca del cavaliere, mostra la rigorosa instancabile attenzione agli effetti dell'ottica. Oltre a far perdere, per l'instancabilità delle ricerche che continuano e si affinano, alle forme quel senso di pesantezza che prima avevano, qui il pittore giunge a darci l'aspetto fiorentino di giovinezza. Nonostante l'armatura, il baldo guerriero si presenta agile, fresco, come assaporante il piacere della vittoria sul male: benefico nume, composto di angelica natura.

Avevamo già visto il Mantegna mutare i caratteri del volto di San Giacomo: davanti a Erode un'arditezza disdegnosa; nell'andata al supplizio la pensosa mitezza dell'uomo ch'è passato per le lunghe prove della vita; nel momento della morte la rassegnazione del Crocefisso. Così il pittore ci manifestava lo studio per la creazione di un tipo riassuntivo; e, non riuscendo a definirlo, formava un tipo diverso nei diversi momenti più rappresentativi della leggenda. E subito dopo, nel formare il viso di Santa Eufemia, si provava di dare alla Santa quella venustà che non aveva la Santa Giustina dell'ancona di Brera. Ella non sente il morso del leone che le addenta il braccio destro, e guarda coi grandi occhi pensosi. Intorno al volto scherzano i riccioli della chioma luminosa, sulla pura fronte splende la corona contesta di gemme e di perle. Alla vergine martire Andrea dette l'opulenza delle forme, prodigò ogni ricchezza per offrirci con una Santa regina il tipo di un'aristocratica bellezza. Anche ne' Santi intorno al trono della Madonna, in San Zeno, l'artista si provò a rendere il tipo secondo l'idea ch'egli si era formata dalla cognizione delle loro geste, ma in generale prevalse il concetto, proprio di



Fig. 107 — Venezia, Galleria. Mantegna: *San Giorgio*.
(Fotografia Anderson).

Andrea, di Santi gravi, severi, come burberi benefici. Ad ogni modo anche nella pala di San Zeno nel ritrarre i giovani Santi, Lorenzo a destra, e Giovanni Evangelista a sinistra, Andrea si studiò di determinarne l'indole sacra. Ma nel Cristo risorto e benedicente della predella di quell'ancona, e più nel *San Giorgio*, il pittore fissò in alto gli occhi, su dal pondo delle ricerche tecniche e dal gravame della materia. E creò tipi ideali.

Della cappella cui attese il Mantegna appena ridottosi a Mantova non è ricordo. Il Vasari tuttavia accenna a una tavoletta ivi esistente « nella quale sono storie di figure non molto grandi ma bellissime ». Poichè più istorie non potevano stare sopra una sola tavoletta, può credersi che il Vasari alludesse al trittico, ora nella Galleria degli Uffizi, con le istorie della *Adorazione de' Magi*, della *Purificazione* e della *Ascensione*.

In esso Andrea Mantegna par che voglia adunare tutte le virtù pittoriche: e, pur conservando qua e là il suo amore per la plasticità e la compattezza marmorea, si prova a stilizzar figure, a creare tipi astratti, con eccessive accentuazioni della loro natura, a trar pro di tutte le finezze che solo il sottilissimo pennello di un miniatore poteva ottenere. Le forme sono come intagliate nelle onici; sembrano cammei sopra fondi di pietra dura.

Nella *Purificazione* (figg. 108 e 109) la scena avviene in un tempio presso un altare. La parete del tempio è bipartita da una colonna e nel pennacchio tra le mezze arcate sta un serafino tutto coperto d'ali, alla bizantina; nelle parti di lunette, sotto le arcate, aurei bassorilievi rappresentano il *Sacrificio d'Isacco* e *Mosè che espone una tavola della legge al popolo*. Alabastrì e marmi finissimi coprono a riquadri la parete, dove è chiusa una porta sormontata da cornucopie, tra le quali, come in un timpano, sta un vaso aurato.

Alla Vergine si stringe il Bambino e, all'avvicinarsi del gran veglio, si ritrae preso da timore. Dietro alla Vergine sono due donne, una vecchia, Anna profetessa. Vicino a Si-



Fig. 108 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Mantegna: *La Purificazione*.
(Fotografia Anderson).

meone un fanciullo solleva un vassoio con strumenti e fasce per la circoncisione; e da sinistra incede Giuseppe, portando una cesta con le colombe. Una sola figura del gruppo è classica, quella del *camillo* col piatto; le altre diritte, parallelamente disposte, tutte come inscritte entro lunghi cilindri, e sono di un naturalismo che cerca nell'esagerazione de' segni del carattere la maggiore efficacia espressiva. Pare che il Mantegna, nel rappresentare questa scena e l'altra dell'*Adorazione de' Magi*, volesse imprimere come nella mente di fanciulli il racconto sacro. Così la figura di Simeone acquista elementi fantastici, e Giuseppe pare un vegliardo primitivo uscito fuor della grotta montana. Nell'*Adorazione de' Magi* (figg. 110 e 111) il vecchio re che si curva sembra un mago d'un racconto meraviglioso, e San Giuseppe un mastino a guardia della grotta incantata.

Sul fondo nero di essa siede la Vergine col Bambino in un'aureola di cherubi che batton le ali, variopinte farfalle nella luce. Davanti ai macigni della grotta si è fermata la stella che lascia cadere a perpendicolo un raggio sul gruppo divino e sopra cumuletti di nubi; di qua e di là dal raggio della stella cometa, sporgono mezze figure di angeli adoranti. Dietro il più vecchio dei re seguono il secondo e il terzo con corteo di Mori e d'altri.

Più temperato o più misurato nella forma ci appare il maestro nella terza parte della tavola: l'*Ascensione* (fig. 112).

Il Redentore è pure circondato d'un'aureola di cherubini, motivo ricavato dalla plastica, che con quelle testine alate dava vita alla fredda geometrica linea ellissoidale. Diritto sulle nubi, il divino alfiere benedice alla Madre e agli Apostoli, nel piano, derelitti, invocanti.

Il maestro che già nella predella di San Zeno, specialmente nella *Crocifissione*, aveva dato prova di saper passare dall'affresco monumentale all'opera di miniatore, qui volle mostrare come la piccolezza delle proporzioni non valesse a sminuire la potenza espressiva e la grandezza dell'effetto. Non

vi è cura ch'egli non abbia avuto nel macchiar marmi, nel cesellare ornati e bassorilievi, nel drappeggiare le vesti, nel-



Fig. 109 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Mantegna: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Anderson).

l'acconciar figure. E la cura infinita pare in contrasto coi tipi segnati da Andrea, così che i personaggi sembrano uscire

forbiti, coruschi, lumeggiati d'oro da una mano callosa avvezza a martellare sull'incudine.

A questo tempo della stilizzazione delle figure sacre e della tormentata espressione degli aspetti può assegnarsi la



Fig. 110 — Galleria degli Uffizi. Mantegna: *L'Adorazione dei Magi*.
(Fotografia Anderson).

Morte di Maria del Museo di Madrid (fig. 113). La *Dormitio Virginis* della tradizione bizantina è mutata in una cerimonia funebre. Maria è stesa sul cataletto tra due candelabri con ceri. Altri ceri tengono gli Apostoli che cantano le preghiere dei defunti.

Nel fondo, la vista d'una laguna su cui stendesi il cielo a striscie di nuvoli. Non v'è il Redentore davanti al feretro;

non lo splendore mistico nella palma tenuta da Giovanni; non in cielo l'anima di Maria in forma di fanciulletta nel grembo



Fig. III — Firenze, Galleria degli Uffizi. Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Alinari).

del figlio divino. Tristi, coi lineamenti contorti, gli Apostoli attorniano la salma: sembrano sacerdoti antichi, druidi che compiano una funzione misteriosa. La simiglianza con le figure del trittico, anche nell'allungamento de' corpi come in-

scritti in un cilindro, ci persuade della contemporaneità di questo dipinto con quello.

Ad ogni modo il trittico degli Uffizi e il quadro di Madrid rappresentano uno sforzo eccezionale nell'arte mantegnesca, suggerito forse dalla vista di qualche finissima tavola giunta dal Settentrione, probabilmente dalla Germania.

Già nella *Crocifissione* della predella di San Zeno il maestro, pur mantenendosi fedele alle tradizioni dell'arte sua, dipinse miracolosamente minute figure e cose. Ma ne' due quadri di Firenze e di Madrid è la persecuzione d'ogni particolare, una maggior preziosità nell'apparato scenico e, come abbiamo veduto, alcuni tipi eccedenti nel fantastico.

Passato questo momento di speciali ricerche di forme, fuor dello squadro rigoroso e largo che dava figura alle idealità monumentali del pittore, egli tornò a riprendere il vecchio cammino col *San Sebastiano* della Galleria di Vienna (fig. 114), dove, ripresa la sua ricerca sculturale, vi aggiunse la intensificata sensibilità, già trovata nel trittico. Sulla colonna marmorea che ha i lustri e le venature dell'agata, sta legato con le mani sul dorso San Sebastiano; la colonna ha la base e il capitello dorati ed è impostata in un frammento di arco trionfale, su cui ancora una Vittoria reca sopra l'asta un trofeo militare. Sparsi sul suolo stanno frammenti di rilievi: uno di sarcofago con una scena di vendemmia, due teste e un piede con calzari. Il forte cavaliere, nudo, trapassato da frecce, statua del dolore, campeggia sulle rovine del mondo pagano. Egli è bene il guerriero di Cristo che soffre e s'india.

Il pavimento è a rombi di marmo bianco-rosato e serpentino; dietro si erge una rupe color di mattone e gira una strada che vi s'addentra, sparsa di bianchi ciottoli. Dietro alla campagna un fiume, poi un monte con case biancheggianti che spiccano sopra il verde chiaro, e altri due monti conici. In alto cavalca un guerriero confondendosi, bianco fantasma, con la nube su cui s'invola.



Fig. 112 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Mantegna: *L'Ascensione*.
(Fotografia Anderson).

Ancora sono qui gli elementi donatelliani nel vaso baccellato e ansato del capitello, nel putto vendemmiatore tra i



Fig. 113 — Madrid, Museo del Prado, Mantegna: *Morte di Maria*.
(Fotografia Anderson).

ruderi di Roma e in altri particolari, come nella plastica forza della modellatura di San Sebastiano. Vi è tuttavia nel suolo lastricato e nella colonna di fine marmo, nel capitello e nella



Fig. 114 — Vienna, Galleria imperiale, Mantegna: *San Sebastiano*.
(Fotografia Hanfstaengl).

base aurei, la ricerca di preziosità, già veduta nel trittico degli Uffizi. Ma la fusione del chiaroscuro nella testa del Santo, a lievi trapassi e con trasparenze, ci permette di classificare quest'opera dopo il trittico degli Uffizi. Torna con essa il Mantegna a mostrarsi statuario, ma il sentimento avvisa le sue statue. E questo giovane erculeo, con la testa inghirlandata di riccioli, si fissa in alto con un anelito doloroso e possente, dicendo del suo strazio grande e della sua speranza infinita.

Non sappiamo a quali opere attendesse a Mantova Andrea dopo aver finito la Cappella, della quale non esiste più traccia; ma eseguì certo ritratti per la famiglia dei Gonzaga, i quali gli servirono poi per rappresentarcela al vivo nella Camera degli Sposi. Del piccolo Cardinale Gonzaga, che sin da ragazzo poteva baloccarsi con la mitra, si vede il ritratto nella Galleria Nazionale di Napoli (fig. 115). Nel ritratto su fondò nerastro ha trovato una fusione nuova di chiaroscuro e coi più semplici mezzi ci ha dato il profilo del Cardinalino con le labbra di moro, i capelli tagliati corti che incorniciano diagonalmente la testa. La mantellina rossa, il berretto pure rosso, e il roseo incarnato del volto danno al ritrattino una lieta e viva intonazione.

Un altro ritratto, che però non ritorna tra gli effigiati nella Camera degli Sposi, fu eseguito circa quel tempo, ed è quello a mezzo busto nella Galleria Pitti a Firenze (fig. 116), visto di tre quarti, con in capo un tòcco buttato alquanto indietro, così da lasciare scorgere una corona di fitti capelli nerastri. Grandi gli occhi sdegnosi, tese le sopracciglia, adunco il naso, come abbronziate le labbra, grossi gli zigomi. Una grande energia spira dalla figura, una tenacia inflessibile, una rudezza imperiosa.

L'immagine già preannunzia il naturalismo che erompe ne' ritratti della famiglia Gonzaga, nella Camera degli Sposi.

Quivi il Mantegna immaginò la vòlta aperta (figg. 117 e 118). Intorno al grande occhio di cielo fece girare un parapetto traforato, e vi collocò sopra un vaso con una pianta fruttifera e un



Fig. 115 — Napoli, Galleria del Museo Nazionale.
Mantegna: Ritratto del Cardinale *Francesco Gonzaga*.
(Fotografia Anderson).

pavone; vi fece scherzare intorno genietti e guardare ingiù alcune gentildonne, una delle quali con giunonico aspetto, forse Barbara di Brandeburgo.

Non vi è giuoco di scorcio ch  il Mantegna non abbia compiuto su quell'anello di v lta: due genietti sporgono il capo fuor da un cerchietto del parapetto, l'uno ha tutta la testa illuminata dalla luce spiovente dall'alto, l'altro sbuca con parte della testa nella penombra, anche per lo sporgersi di sopra d'un genietto che, appoggiato al parapetto, sembra sorprendere i due apparsi fuori all'improvviso. Un altro genietto, punta i piedi alla impostatura della v lta, addossato al parapetto, sollevando una ghirlandetta; un altro, con le braccia poggiate sul tamburo della cupola, guarda in alto ispirato; un terz  amorino protende la testa dalla tonda apertura della ringhiera, tutto scuro il volto abbassato; un quarto si riversa indietro mostrando un pomo; quindi, di qua dal pavone, un puttino con una canna si affisa in alto; di l , un altro, visto a tergo, con le stese alucce si stringe alla transenna.

Una giovane con le carni a riflessi di luce sorride; un'altra con una bianca benda ad arco sulla fronte ha i lineamenti avvolti da una penombra trasparente; dietro a queste due, appunta i grandi occhi neri una donzella, vista fino a mezzo il volto. E l  giunonica dama, con un velo sul capo, si vede di tre quarti da sotto in su; da presso una testa di mora, coperta d'un drappo a righe, ride mostrando il bianco dei denti e la vivida sclerotica.

Il Mantegna dette un esempio nuovo per la decorazione delle vòlte, bucadole: illudendo cos  che lo spazio sfondi verso il cielo con le nubi aggirantisi nella luce.   vero il movimento di curiosit  delle gentildonne, che sembrano assistere dall'alto al raro, straordinario spettacolo, rappresentato nell'aula;   vivo il folleggiar degli amorini;   tutta una festa di colori intorno all'occhiuto pavone, uno sfolgorar di luce, uno scoppiettar di risa e di trilli, nel cielo della Camera degli Sposi.

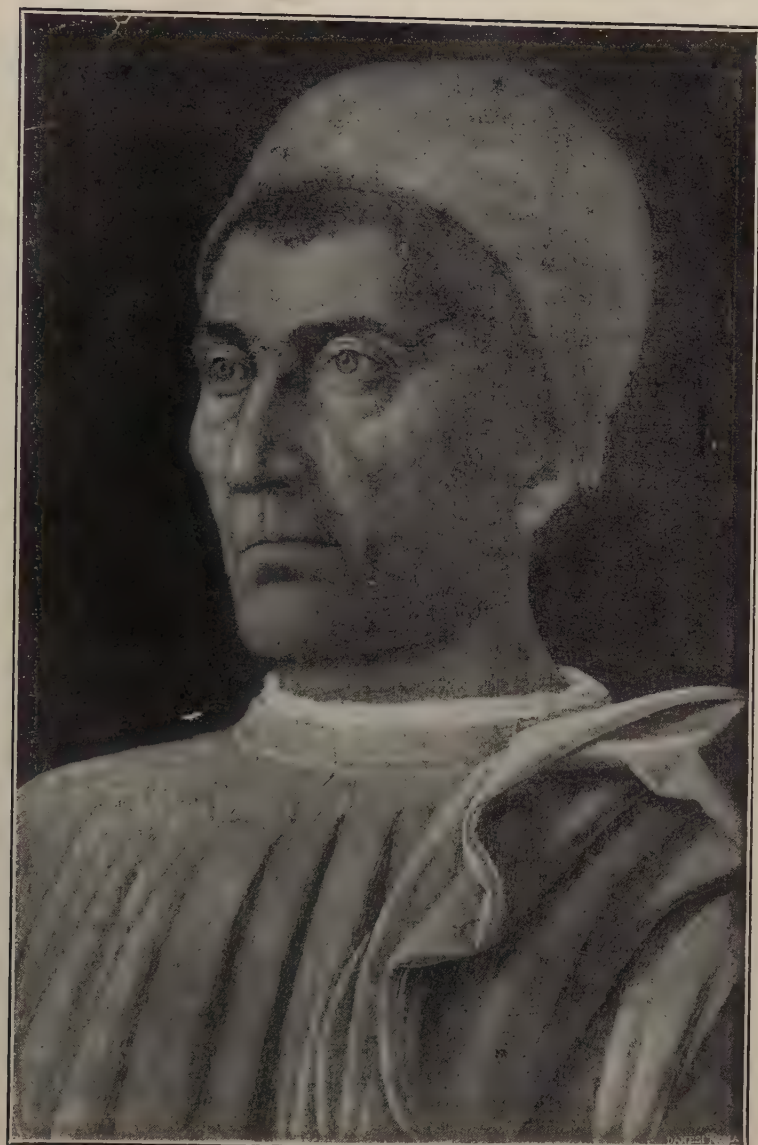


Fig. 116 — Firenze, Galleria Pitti. Mantegna: *Ritratto virile*.
(Fotografia Alinari).

Lo scorcio dal sotto in su ha vinto ogni varietà di posatura de' corpi: teste inchine o levate in alto, protese o get-



Fig. 117 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi. Mantegna: Centro della vòlta.

tate indietro, viste di fronte o di tre quarti; i fanciulli addossati al parapetto, o alianti di tergo; il gran vaso e il pavone che allunga il collo, sulla ringhiera a cerchietti che si schiacciano e si allungano per la prospettiva, alternati con



Fig. 118 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi. Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Alinari).

romboidi dai lati curvi che si restringono via via. La luce si diffonde variamente a seconda dei maggiori o minori riflessi che le nubi gettan su quella corona di festa.

Ma specialmente è mirabile il gruppo delle tre donne, forse tre ancelle, còlte all'aria aperta con una modernità che non aveva riscontri.

Intorno al cerchio si dispongono a mo' di stella otto romboidi dai lati curvi, ciascuno recante nel mezzo medaglioni d'imperatori romani, sostenuti da un genietto, così come i dischi degli specchi etruschi. Gl'imperatori sono monocromi su fondo di auree tessere, entro cerchi limitati da cornici a chiaroscuro e da ghirlande. I monocromati stanno su fondi azzurri, e l'oro lumeggia, avvisa la ricca decorazione, e ride con l'azzurro. Si distinguono Giulio Cesare, Ottaviano (fig. 119), Tiberio, Caligola, Galba e Ottone, talvolta ricostruiti liberamente sull'antico, tal'altra con particolari poco rispondenti alle forme classiche: ad esempio, la corona imperiale a punta, data a Ottaviano.

I medaglioni, modellati con gran forza, hanno sapore classico e, insieme coi genietti che li portano, coi festoni carichi di frutta, con le cornici a forte chiaroscuro, con i fanciulli festanti e le figurette mitologiche, con gli svolazzi dei nastri e le imprese del Marchese Ludovico (fig. 120), formano una decorazione che si svincola dalla monotonia dei consueti soffitti a formelle o a lacunari.

Nelle pareti il maggiore affresco è quello che rappresenta la famiglia del Marchese Ludovico (figg. 121-131). In un'ala aperta di loggiato sta la famiglia del Marchese intorno a lui, mentre dall'ala prossima sopravvengono altri per aggiungersi alla famiglia e come a prender parte a una festa. Siede il Marchese in maestà presso la consorte Barbara di Brandeburgo. A loro fan corona figli e ministri, come in attesa di una gran notizia. Davanti al pilastro che divide le due arcate della loggia un giovane sta per avanzare e volgesi indietro per vedere i nuovi arrivati. È giunta la lettera della Corte vaticana a portar la



Fig. 119 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi.
 Mantegna: Particolare della vólta. Medaglione con *Ottaviano Augusto*.
 (Fotografia Anderson).

notizia dell'assunzione del figlio Francesco al cardinalato. Il Marchese (fig. 122), già conscio del contenuto, dà un'occhiata al porgitore dell'epistola; Barbara (fig. 125) pure lo fissa, illuminandosi in volto, in attesa che la novella trapelata venga confermata dalla missiva venuta da Roma. Dietro il seggio, dove stanno Ludovico e Barbara, un giovane, Gian Francesco (fig. 126), guarda pure verso il Marchese e altri guardano



Fig. 120 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi.
Mantegna: Decorazione di una lunetta con l'impresa del Marchese.
(Fotografia Anderson).

dalla parte dove sta per arrivare dallo studio di Pavia il neo-Cardinale.

Il Mantegna doveva far de' ritratti, e li fece con una cruda sincerità. Il portatore dell'epistola (fig. 122), uomo inoltrato negli anni, vestito con una certa eleganza, è calvo, con lo sguardo di una fissità sforzata, il naso enorme a becco con la pelle che sopra vi si raggrinza; le labbra sottili; dovendo esprimere l'alta importanza data alla presentazione della lettera papale, è compreso della gravità della sua funzione.



Fig. 121 — Mantova, Castello, Camera degli Sposi,
Maitegua *L'Annuncio della esaltazione di Francesco Gonzaga al cardinalato*.
(Fotografia Alinari)

Mentr'egli si aggrota, quasi per considerare il gran valore del foglio offerto al Marchese, questi gira lentamente gli occhi su di lui, come uomo che contiene la propria soddisfazione. Barbara di Brandeburgo non guarda il ragazzetto che presenta una mela, ma sta intenta al gruppo del marito e del latore. La faccia grossa, inquadrata dalle bende, dell'accon-



Fig. 122 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi.
Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto, *Il Marchese Ludovico e il latore della lettera*.
(Fotografia Anderson).

ciatura a corna, mostra durezza; ha il capo ricoperto dal velo che le forma calotta cadente sulle sopracciglia, gli occhi grandi, le labbra tumide, il mento bipartito, la corporatura massiccia. Tra i due coniugi sta il minor figlio Ludovico (fig. 124), con lineamenti sfioriti, grandi occhi sporgenti, la convessità enorme della fronte, la nuca allungata. Presso è il vescovino Giovanni dall'aria di chierico, coi lineamenti affilati, malaticcio. Dietro al seggio stanno un vecchio pensoso, un giovane pettoruto, probabilmente Federigo (fig. 123), un altro vecchio grave, con

la bianca zazzera indietro (fig. 128); a tergo di Barbara è il rubicondo faccione di Gianfrancesco (fig. 126); più a destra

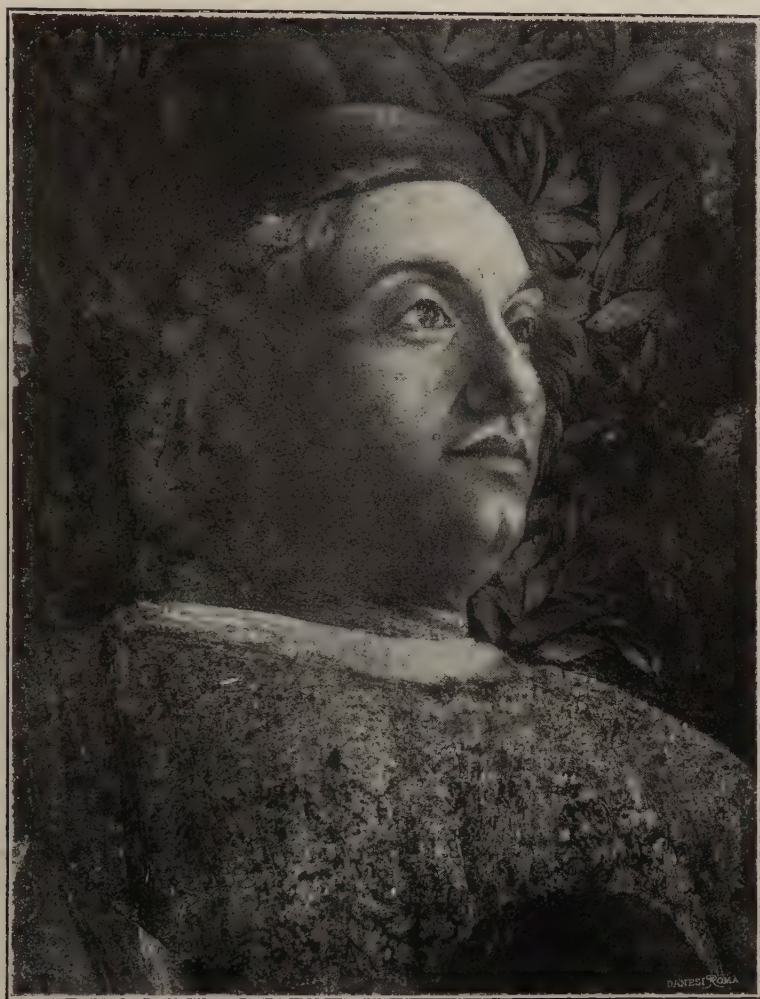


Fig. 123 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi.
Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto. *Federico Gonzaga*.
(Fotografia Anderson).

una figlia graziosa e una donna avvolta ne' veli. Sotto la cattedra del Marchese sta accosciato un grosso cane; presso

Barbara la nana (fig. 127) che si atteggia a maestà, povero essere orrendo, tragicamente solenne, lì, parodia dei suoi signori, che ne fanno trastullo e pompa. Ancora un vecchio



Fig. 124 — Mantova. Castello. Camera degli Sposi.

Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto. *La Marchesa e due figliuoletti*.

(Fotografia Anderson).

gentiluomo coi guanti fa la sua parata (fig. 129); e, poggiato al pilastro, tien le mani sui fianchi un giovane dall'espressione incantata e melensa (fig. 130). Di sotto all'arcata contigua salgono altri giovani — tra cui il neo-Cardinale — ricevuti da due gentiluomini (fig. 131).



Fig. 125 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi.
Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto. *Barbara di Brandeburgo*.
(Fotografia Anderson).

La crudezza con cui il Mantegna ha reso la figuretta tronfia della nana, infelice sacco di carne, con l'enorme testa dagli occhi maligni, con le mani piccole e polpose, gli servi pure a rappresentare al vivo la famiglia de' Gonzaga e la



Fig. 126 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi.
Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto. *Gianfrancesco Gonzaga*.
(Fotografia Anderson).

corte mantovana: quella famiglia cui natura quasi sempre negò le grazie e le seduzioni della bellezza fisica, e quella corte con messeri che non mettevano nell'ombra i loro signori.

Al nobile ufficiale, latore del messaggio, fece il naso grifagno e un orecchione accartocciato; al piccolo rampollo dette le forme vecchierelle; al vescovino, l'aspetto di rachitico; a



Fig. 127 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi.
Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto. *La nana*.

Madama Barbara, il labbro superiore prominente, il mento schiappato, il collo taurino, le spalle come corazzate; uno de' gentiluomini che ricevono gli arrivati sotto l'arcata ha un ceffo tagliato come nel legno con una mandibola bestiale.

Nel vecchio apportatore della lieta novella il Mantegna ha caricato le tinte nel colorire il consumatissimo cortigiano, compreso dell'autorità di cui è stato investito. Nel Marchese Ludovico è la placidità sonnolenta di uomo invetichiato, che non si scompone per variar di cose. Nel vescovino notasi alcuñchè del predecessore di San Luigi Gonzaga; nel fanciullo, la natura intristita d'un rampollo tardivo; Barbara di Brandeburgo è la madre feconda, la marchesa imperiosa, col carattere forte della sua razza. Nei due floridi figliuoli Federico e Gianfrancesco, posti dietro i genitori, segnasì l'impronta dei lineamenti materni. Le due donne hanno gentilezza di contorni: la giovane ha una espressione di buona creanza; la suora, di raccoglimento. Dei tre gentiluomini che stanno con la figliuolanza gonzaghessa, uno, quasi di profilo, sta furbescamente racchiuso in sè; l'altro pare stringere gli occhi e fa dignitosamente la sua comparsa; il terzo, vecchietto agghindato, è il tipo perfetto del cortigiano che si pavoneggia, superbo della gloria de' suoi antenati e della propria forbita eleganza. Il cavaliere che sta davanti al pilastro ha l'espressione d'uomo molle e dinoccolato. In tutto questo c'è un acuto spirito analitico ed audace fino a rasentare la caricatura; i ritratti con tutte le particolari caratteristiche, segnate con penetrazione spietata, danno l'immagine della piccola corte mantovana in un modo che a noi moderni parrebbe toccare i limiti della satira. Tutta quella grande rassegna della Corte, adunata nella loggia del castello, davanti a piante fruttifere e alla marmorea transenna, per l'arrivo di un messaggio, fa pensare che lo « invittissimo » Marchese Ludovico e la sua « incomparabile » consorte, « gloria delle donne », come si esprime Andrea Mantegna nella dedica, non avessero a raccontare alle genti nessun fasto maggiore.

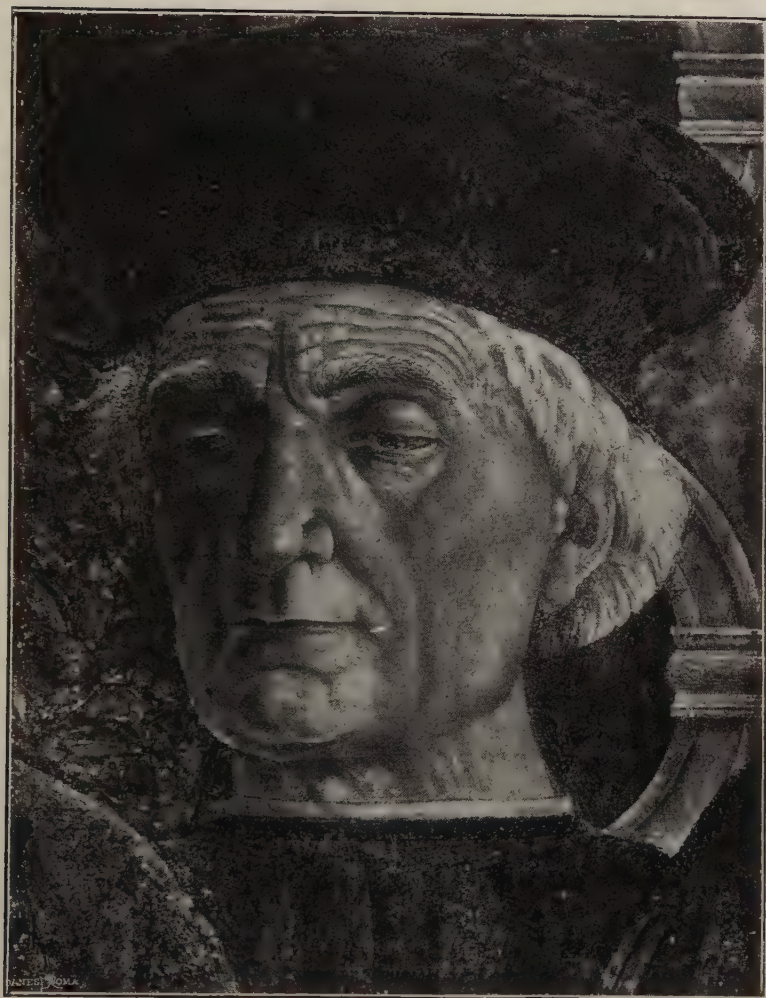


Fig. 128 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi.
Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto. *Un cortigiano*.
(Fotografia Anderson).

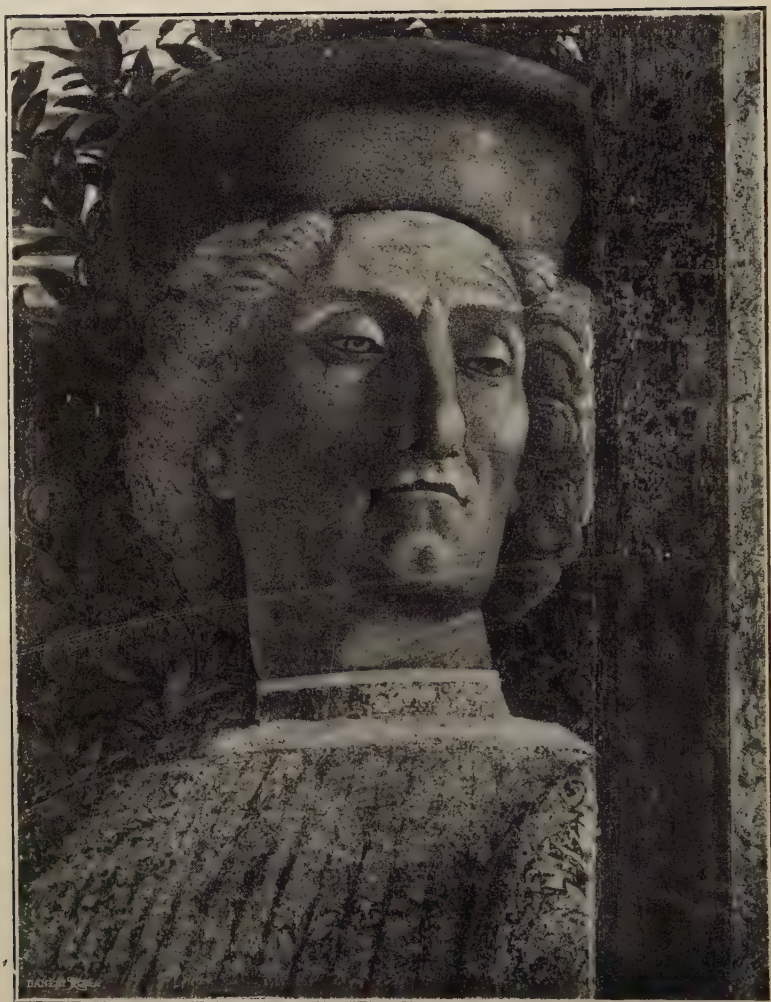


Fig. 129 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi.
Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto, *Un cortigiano*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 130 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi.
Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto. *Un cortigiano*.
(Fotografia Anderson).

In un altro scompartimento, nella parete ove s'apre la porta, è la continuazione di questo gran prologo del sommo dei fasti nel principato di Ludovico Gonzaga (figg. 132-138). Il nuovo cardinale grandeggia nel mezzo della scena, sullo sfondo di Roma, fantasticamente immaginata dal pittore. Il prelato (fig. 136) guarda davanti a sè come mostrandosi a un pubblico che lo applaude; alla sua destra il padre (fig. 134), marchese Ludovico, solleva una mano per indicar sorpresa. Il più commosso della famiglia è il vescovino che, tenendogli stretta una mano, leva gli occhi in su, ammirando l'alto grado del fratello, che pare un colosso vicino a lui. Il fratello maggiore a sinistra (fig. 138) fa riscontro al padre; gli altri personaggi stanno quasi tutti di profilo; e l'unica nota grata, fra tanti che si presentano in sussiego senza un'azione che li animi, è quella dei due fanciulletti i quali han voluto essere della compagnia: e l'uno precede Ludovico, l'altro si stringe alla mano del vescovino.

La composizione, che si ritiene esser l'incontro a Bozzolo del Marchese col figlio Cardinale, è slegata, come una semplice esposizione di ritratti, tra i quali par che sia pure il Mantegna tra i due giovanottoni a destra (fig. 137). Mentre nel gran quadro col prologo egli rappresentò il giovane Francesco assunto al cardinalato, accorso alla casa paterna dallo studio di Pavia, nella età in cui era nell'anno 1461 — data della sua esaltazione — nell'altro scomparto lo figurò in abito cardinalizio, in maestà, quale solo poteva essere Francesco Gonzaga cresciuto d'anni, nel tempo della esecuzione degli affreschi, tanto che si può pensare qui non esser figurato il primitivo incontro a Bozzolo, come si è creduto, ma invece un secondo incontro avvenuto proprio quando fervevano i lavori per la Camera degli Sposi, cioè nell'agosto del 1472, data della solenne presa di possesso del titolo di Sant'Andrea, in Mantova.

Nello scompartimento a riscontro (fig. 132 cit.), nella parete dove s'apre la porta a sinistra, è una parte del corteo mosso



Fig. 131 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi.
 Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto. *L'arrivo di Francesco Gonzaga.*
 (Fotografia Anderson).

all'incontro del Cardinale: vi è il cavallone su cui montava il Marchese Ludovico; e palafrenieri e famigli tengono al guin-



Fig. 132 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi. Mantegna: *L'Incontro* (parte sinistra).
(Fotografia Anderson).

zaglio i cani mastini. Si sono fermati nell'aperta campagna davanti a un frutteto, dietro il quale s'apre una grotta che

lascia intravedere il paese lontano e s'innalza il solito monte a mo' di cumulo, con una cinta fortificata e un gran mausoleo.



Fig. 133 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi. Mantegna: *L'Incontro* (parte destra).
(Fotografia Anderson).

E qui la scena, libera dalle strettoie della riproduzione dei ritratti, riesce più vaga, meglio composta dal pittore, il quale



Fig. 134 — Mantova, Cástello. Camera degli Sposi.
Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto. *Il Marchese Ludovico*.
(Fotografia Anderson).

poteva abbandonarsi al piacere di scorciare il cavallo monumentale — che par fatto per portare la statua del Gattamelata



Fig. 135 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi.
Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto — (Fotografia Anderson).

— e di rappresentare quei mastini da perfetto animalista.

Sopra la porta, a unire le due parti della composizione, dei genietti (figg. 139 e 140), alcuni studiati dall'antico per l'atteg-

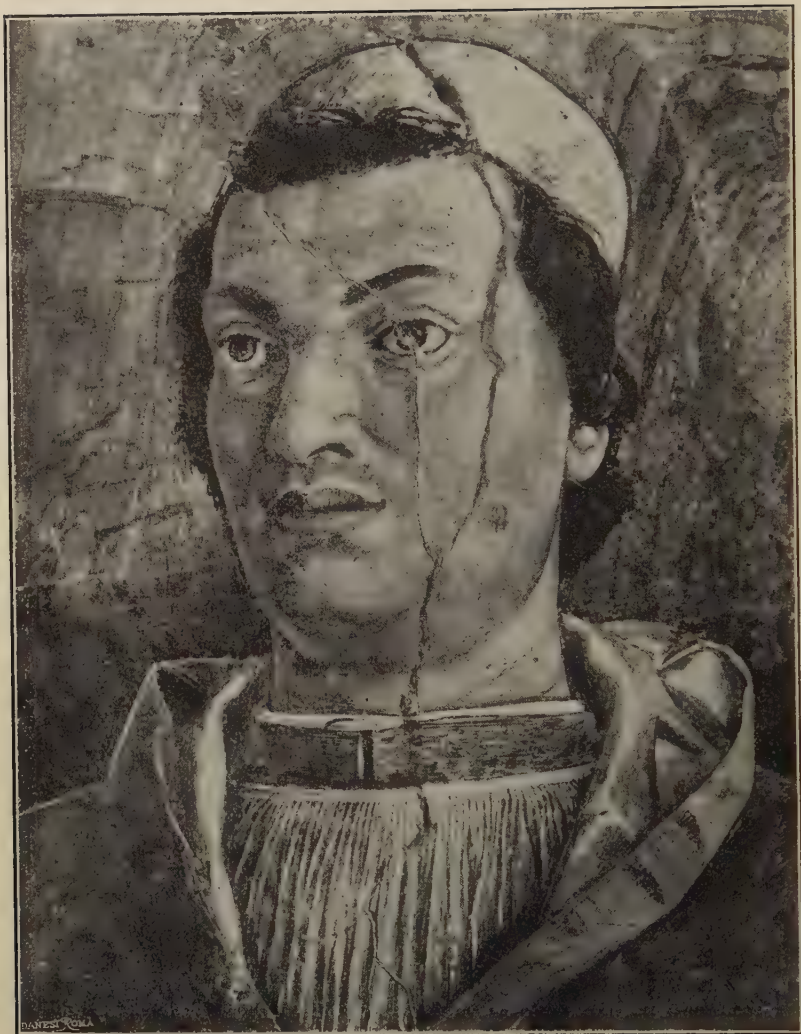


Fig. 136 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi.
Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto. *Il Cardinal Francesco*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 137 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi.
Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto — (Fotografia Anderson).

giamento, recano una tabella nella quale il Mantegna dedica l'opera sua « tenue » al Marchese e alla sua consorte. Gli angeli presso il trono della Madonna, nella pala in San Zeno di Verona, si son fatti più vivaci e più belli; e uno di essi (fig. 140), quello che punta i piedi, occhieggia al modo che poi terranno alcuni angeli del Pittor delle Grazie.

Con quella nota classica si chiuse il ciclo degli affreschi nella Camera degli Sposi.

Nella parete non dipinta era una spalliera di cuoio, rinomata come di rara industria.

L'umanesimo che distendeva lo sfondo ai fatti della vita dei Gonzaga e stampava nella vòlta della stanza marchionale l'effigie dei Cesari, lasciava scorgere il contrasto tra la vita classica evocata e quella della piccola corte della famiglia borghese, ben mantenuta dal pratico marchese e ben regolata dalla massaia brandeburghese. Quel contrasto così evidente a noi, non doveva essere sentito dal pittore che finiva il lavoro componendo una tabella all'antica e ponendovi una iscrizione per eternare la memoria de' suoi patroni e dell'arte propria.

L'ebbrezza umanistica faceva cadere nell'eroicomico, senza che per lo stato di esaltazione delle menti ciò si avvertisse. Si perdeva il concetto topografico dell'ambiente e lo si ingrandiva oltre ogni misura, così che il Marchesato di Mantova poteva sembrare una regione dell'impero romano. Così veniva meno la valutazione adeguata dei fatti, e una pagina d'oro nel libro della famiglia marchionale assurgeva all'importanza di memorabile avvenimento storico. Nonostante l'ebbrezza, il Mantegna dovette trovarsi a disagio, specialmente nel rappresentare l'incontro col Cardinale. Si provò a evocare con la fantasia l'Urbe nel fondo, ma archi, statue e piramidi si disspongono ai piedi di una delle sue montagne tonde su cui si ergono torri e castelli: un ricordo materiale fuor di posto, invece della rappresentazione della terra dove avvenne l'incontro.

La contraddizione tra l'apparato classico dell'ambiente e gli uomini che vi campeggiano, è maggiore per la osservazione



Fig. 138 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi.
Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto. *Il Marchese Federico*.
(Fotografia Anderson).

scrutatrice di quegli uomini ch'egli non adula e non idealizza. Il pittore così rivela la duplice potenza del proprio spirito, quella di astrarre dal suo mondo per vivere nell'antico, e l'altra di sorprendere e fissare nelle forme dell'arte la vita del tempo.

Libero dal pensiero di carpire il vero ne' ritratti o di ricostruire l'antico, nell'occhio della vòlta si abbandonò alla fantasia alata, bruciò un granello d'incenso alla bellezza,

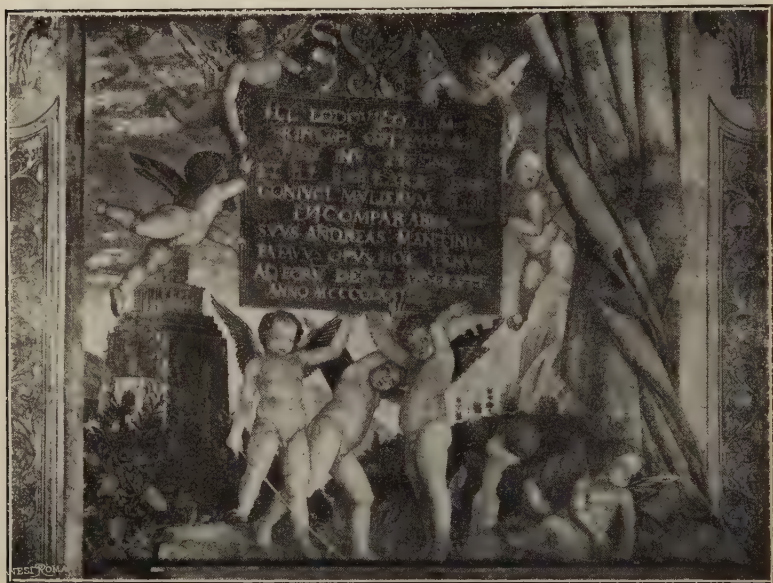


Fig. 139 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi.
Mantegna: *Genietti con l'iscrizione dedicatoria* — (Fotografia Aliuari).

scherzò con le difficoltà, senza lasciare scoprire come se le proponesse quanto più ardue, tanto più dilettevoli. Il matematico e l'artista si uniscono per darsi sollazzo su quella vòlta, respirare liberamente, al sole, sotto l'aperto cielo.

Dal compimento della Camera degli Sposi all'inizio dei Trionfi resta un periodo di grande incertezza sul lavoro del Mantegna. Appena si può con qualche probabilità assegnare a un periodo prossimo, alla Camera degli Sposi di poco

posteriore, il *San Sebastiano* (fig. 141), già ad Aigueperse, ora nel Museo del Louvre. In esso non è più la preziosità

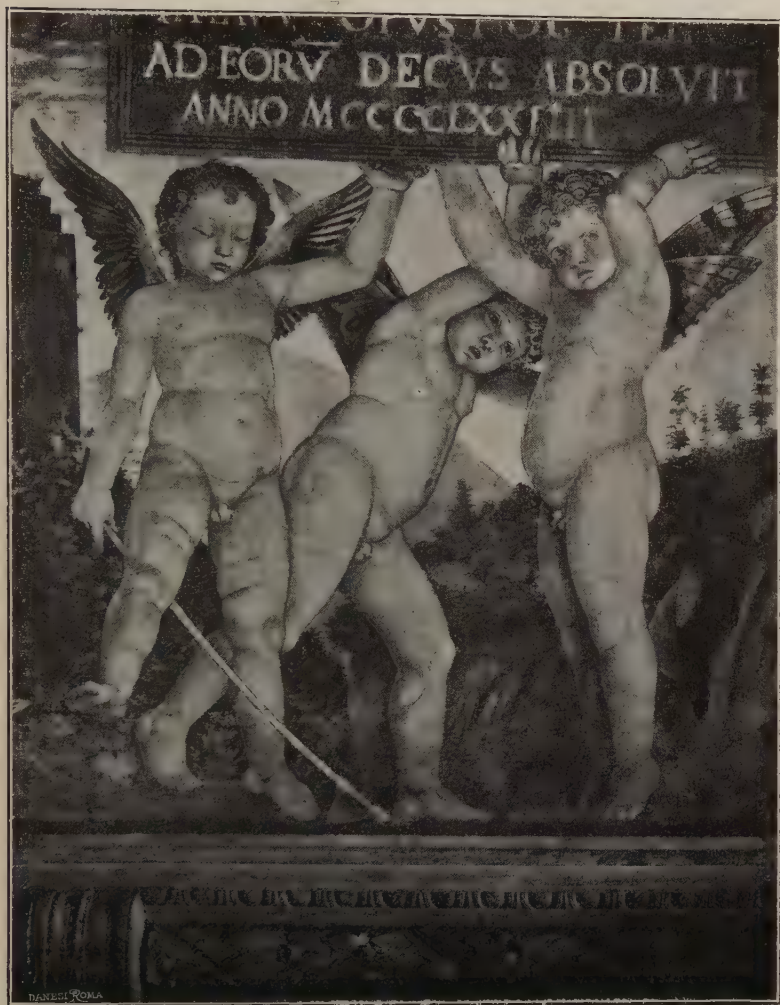


Fig. 140 — Mantova, Castello. Camera degli Sposi.
Mantegna: Particolare dell'affresco suddetto — (Fotografia Alinari).

dell'altro di Vienna, ma tutta la rude gagliardia del Mantegna.

Il rudero antico, su cui sta il Santo, ha la gravezza e la imperiosità di ogni resto romano, e non le levigature e le

carezze, date come da un amoroso raccoglitore alla rovina nel quadro del Museo viennese. Il naturalismo è penetrante, senza la idealità giovanile che rivestiva le sembianze dell'altro martire. Anche i particolari delle funi che stringono Sebastiano barbaramente, mostrano la tendenza del pittore a rappresentare il martirio nel suo orrore e la resistenza dell'atleta.

Il prospettico figurò il Santo stretto alla colonna, coi piedi poggiati sopra un piedistallo formato di ruderi. Non si vede il terreno che deve immaginarsi disotto della figura in alto esposta; ma dal piano spuntano su due teste feroci di saettatori nei quali il Mantegna incarnò la brutalità.

Intorno al 1480 fu probabilmente eseguita la *Circoncisione* della Collezione Querini-Stampalia, purtroppo guasta da restauri. Tuttavia, per la distribuzione delle figure dietro al parapetto sul fondo scuro e per l'aspetto forte e dolce ad un tempo di ogni personaggio, è superiore alla simile ma più ristretta composizione del Friedrich-Museum di Berlino. In questa tutti hanno sopracciglia arcuate, o fortemente sollevate, così che San Giuseppe spira minaccia e non semplice gravità, Simeone è truce più che severo, con la fronte a campana e la barba bianca appuntita che sembra posticcia; perfino il Bambino non ha le labbra in cerchio, come di pesce che boccheggia a fior d'acqua, secondo il modo consueto del pittore. Insomma tutte le qualità che s'intravedono nel quadro veneziano sono in quello di Berlino adulterate.

L'opera maggiore a cui attese in Mantova il Mantegna furono le grandi tele del *Trionfo di Cesare* (figg. 142-150). Fu iniziato il ciclo poco dopo il 1480, come fan supporre le dimensioni straordinarie delle tele, il lungo studio messovi attorno, le interruzioni avvenute per soddisfare a desideri di principi e per l'andata a Roma. Da Roma nell'89 il pittore scriveva raccomandando i suoi *Trionfi* al Marchese, dicendo di non vergognarsi d'averli fatti e di essere pronto a farne degli altri. A Mantova, nel 1492, nella donazione del Marchese ad Andrea si accennava ai *Trionfi* quasi finiti.

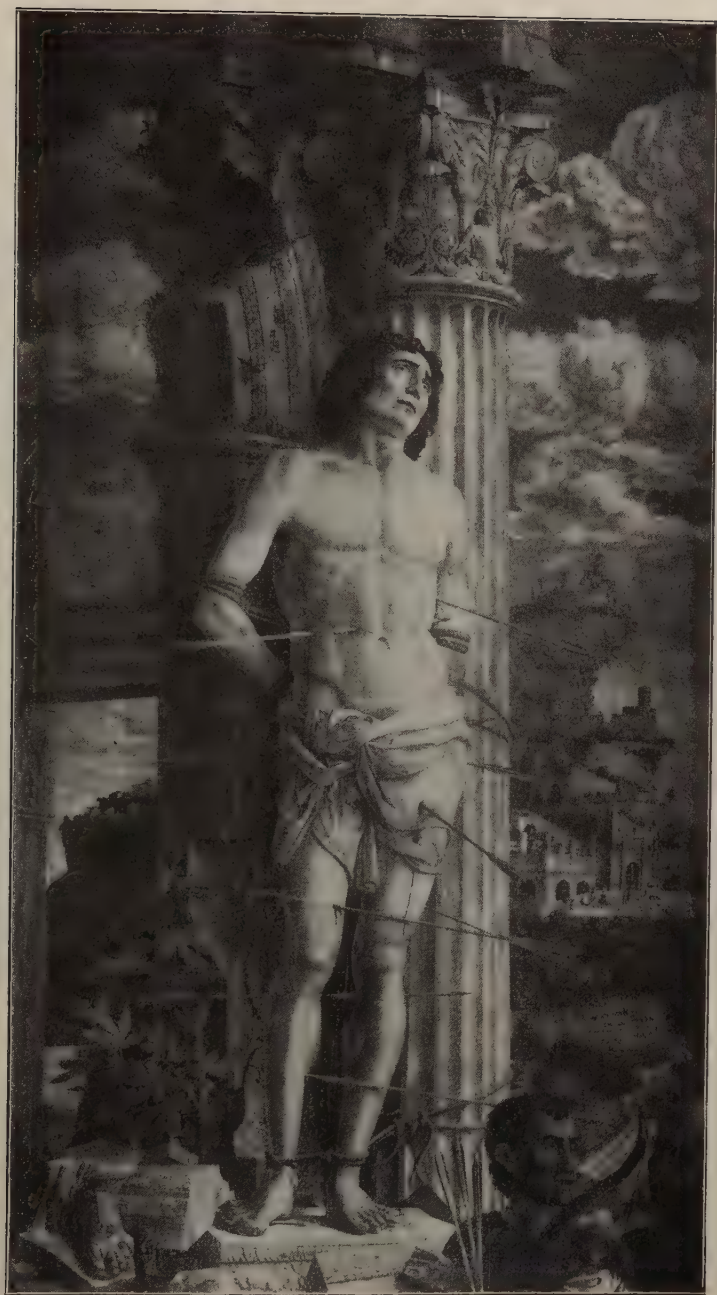


Fig. 141 — Parigi, Museo del Louvre. Mantegna: *San Sebastiano*.
(Fotografia Braun).

E presto servirono per apparato teatrale, come scenario alle rappresentazioni delle commedie di Plauto e di Terenzio nel cortile del castello. Oggi si vedono guasti a Hampton Court.

La serie s'inizia coi suonatori di tube (fig. 142), che



Fig. 142¹ — Hampton Court, Palazzo Reale. Mantegna: *Il Trionfo di Cesare*.
(Fotografia Braun).

squillano note di trionfo, seguiti da vessilliferi e da portatori di tabelle con le immagini delle città vinte. Nel secondo telone (fig. 143) si trasportano statue e busti delle divinità protettrici de' luoghi conquistati; sopra le marmoree effigi s'innalza la tabella che ricorda il decreto del trionfo di Giulio Cesare, vincitore delle Gallie. Nel terzo (fig. 144) son cumuli di trofei di guerra sopra un gran carro, dove le armature, gli

scudi, le alabarde, le corazze, gli elmi, si confondono insieme; e sono i tesori, grandi vasi d'oro, portati in una *fercula* su spalle poderose. Portatori di vasi continuano nel quarto campo della pittura (fig. 145), e dietro essi vengono i vittimarî con le nivee e inghirlandate giovenche, accompagnati da altra schiera



Fig. 143 — Hampton Court, Palazzo Reale. Mantegna: *Il Trionfo di Cesare*.
(Fotografia Braun).

di suonatori d'oricalchi. Ancora vittimarî e suonatori procedono verso sinistra nel telone seguente (fig. 146) e son come sospinti dai colossali elefanti che avanzano dondolando le curve proboscidi. Sopra le teste e le groppe ingenti s'innalza una siepe di candelabri vampanti, dai quali esalano profumi. Nel sesto quadro (fig. 147) altri portatori del bottino di guerra, altra *fercula*, altri pesanti trofei. Quindi, nel settimo

campo (fig. 148), il corteo è formato dei prigionieri che passano innanzi al Carcere Mamertino, accompagnati da militi recanti insegne e vasi fumanti. Uomini, donne e fanciulli procedono tristamente innanzi al labaro con l'aquila delle legioni romane. Altri musici, nel campo seguente (fig. 149), altri portatori d'insegne con le immagini turrite delle città vinte, di sten-



Fig. 144 — Hampton Court, Palazzo Reale. Mantegna: *Il Trionfo di Cesare*.
(Fotografia Braun).

dardi con la lupa allattante i gemelli; e finalmente, nel nono telone (fig. 150), Cesare sul carro tirato dai bianchi cavalli, con una gran palma nella sinistra, con lo scettro d'avorio nella destra, incoronato d'alloro dalla Vittoria, davanti a un arco di trionfo, mentre nell'aria s'agita cinto di lauri un tondo col motto *veni, vidi, vici* del trionfatore.

La disposizione dei nove teloni doveva cominciare nel cortile a sinistra, e tre di essi, divisi l'un dall'altro da pilastri, dovevano collocarsi su quella parete; tre altri in quella di fondo e gli ultimi tre a destra. La divisione dei pilastri è resa evidente dal fatto che alcune parti di figure di animali si vedono iniziare le pitture seguenti, le linee del paese, gli



Fig. 145 — Hampton Court, Palazzo Reale. Mantegna: *Il Trionfo di Cesare*.
(Fotografia Braun).

aggruppamenti consimili d'insegne e di trofei continuarsi nei campi successivi; ma con certa distanza, sì da doversi ammettere una interruzione prodotta alla vista dai pilastri, dietro i quali doveva immaginarsi quel tratto della scena. Nella incisione del sesto telone, e propriamente in quella dove la scena è invertita (Bartsch, n. 14), si vede un pilastro delimitante il campo.

Il Mantegna cercò un effetto d'insieme quale nessuno si era proposto sino al suo tempo. Sopra l'ondata dei musici, de' guerrieri e di tutto il corteo era necessario di non mostrar vuoto lo spazio del cielo: per bilanciare il rigurgito della massa d'uomini e di animali sul piano conveniva fare ondeg-



Fig. 145 — Hampton Court, Palazzo Reale. Mantegna: *Il Trionfo di Cesare*.
(Fotografia Braun).

giare in alto insegne, vessilli e tabelle, drizzarsi candelabri, assieparsi armi e trofei. È tutto un frastuono in quel tumulto d'uomini e cose all'aria aperta, al sole. La teatralità era così raggiunta in quello scenario che servì alle rappresentazioni delle commedie latine. E Cesare, che gli umanisti delle corti di Mantova e di Ferrara avevano esaltato come un nume, trovò nell'opera monumentale un nuovo trionfo.

Nella grandezza delle proporzioni delle figure, nei liberi movimenti, il Mantegna trovò possanza confacente alla romana solennità. Passa quella processione di giganti, come rintornando co' suoi passi la terra. Squillano le trombe, si agitano le insegne, le aquile romane battono le ali, le fiamme serpeg-



Fig. 147— Hampton Court, Palazzo Reale. Mantegna: *Il Trionfo di Cesare*.
(Fotografia Braun).

giano e spandonsi i profumi. Tra il verdeggiar di palme e di corone, ecco l'*imperator*, ecco Giulio Cesare.

Il Mantegna che si servì dapprima dell'antico per lo sfondo delle scene, e che poi nella Camera degli Sposi se ne era valso come di apparato decorativo, qui lo ricostruì con potenza. Giovane, agli Eremitani ricorse all'antico per trovare la forma sculturale de' suoi personaggi e dar grandezza all'am-

biente dei fasti cristiani; uomo maturo, lo richiamò per intondere parvenza grandiosa alla piccola corte marchionale; verso la senilità riassunse in uno sforzo supremo le ricerche degli anni giovanili, gli entusiasmi costanti della sua vita: e il pittore divenne il completo umanista che rievocò Cesare e le sue vittorie, più che nel costume romano, nell'eroica vita.



Fig. 148 — Hampton Court, Palazzo Reale. Mantegna: *Il Trionfo di Cesare*.
(Fotografia Braun).

Mettere all'unisono tutti gli elementi delle sue ricerche dall'antico con la rappresentazione non distratta più da elementi naturalistici o ricavati dalla vita contemporanea: ecco il suo sogno, divenuto realtà in questo epico scenario. Nessun soggetto poteva prestarsi meglio del Trionfo di Cesare al dispiegamento di tutti i suoi studi sull'antichità classica, che gli

avevan temprato la fibra di pittore, e gli avevan dato quell'impronta orgogliosa, severa, romana.

Nello sfondo il Mantegna par che rifugga dapprima dal paesaggio. Lo abbiamo già veduto nella rappresentazione fantastica, inadeguata certo all'immagine di Roma, nello sfondo dell'*Incontro*; e l'artista che sopra *ritratti* della città, o vedute



Fig. 149 — Hampton Court, Palazzo Reale. Mantegna: *Il Trionfo di Cesare*.
(Fotografia Braun).

molto generiche di una topografia ancora primitiva, doveva sentire come le sue ricostruzioni fossero incerte, andato a Roma nell' '89 abbandonò le architetture medioevali, i castelli che aveva messo perfino nelle tabelle delle città vinte da Cesare; e quando poi dipinse l'ultimo quadro, si ispirò principalmente all'arco di Tito, da lui veduto, vi collocò sopra con grande

arte i Dioscuri e tra essi innalzò un trofeo circondato di prigionieri, perseguitati o in catene, compiendo così l'ornamento del sommo dell'arco trionfale in corrispondenza con la scena che vi si svolgeva davanti. La figura di Cesare, ritratta



Fig. 150 — Hampton Court, Palazzo Reale. Mantegna: *Il Trionfo di Cesare*.
(Fotografia Braun).

approssimativamente nella vòlta della Camera degli Sposi, qui si avvicina ben più alla realtà storica.

In generale, dai marmi Andrea si ispirò per la forma dei costumi militari e per il disegno degli oggetti, che di frequente mostrano la derivazione marmorea della loro struttura. A Roma egli vide anche Melozzo da Forlì ai Santi Apostoli, e dovette sentire l'affinità con l'amplificatore della forma quattrocentesca. Par che alla fine de' suoi Trionfi, nello sciogliere

i capelli della figura della Vittoria che incorona Giulio Cesare, abbia avuto un ricordo degli angeli eroici del suo contemporaneo.

Gli altri Trionfi, ispirati al poema del Petrarca e che dovettero essere in qualche modo connessi al grande scenario



Fig. 151 — Graz, Cattedrale. Cassetta d'avorio. Dal Mantegna: *Trionfo dell'Amore*.

del Trionfo di Cesare, sono oggi perduti; ma un'idea può venirne fornita non dalle tavolette dell'Alte Pinacothek di Monaco di Baviera, bensì dagli intagli eburnei della Cattedrale di Graz, in un mirabile cassone. Sono in tanti riquadri di avorio: i Trionfi dell'Amore, della Castità, della Morte, della Fama, del Tempo, della Divinità (figg. 151-156). Evidentemente le rappresentazioni son ricavate dal Mantegna, e deve credersi che l'intagliatore sia ricorso ai modelli del grande maestro.¹

¹ Sulla cassetta cfr. STEINBÜCHEL, *Die Reliquienschreine der Kathedrale zu Graz, Arbeiten von Nicola und Giovanni Pisano, die merkwürdigen Vorbilder zu Petrarca's Trionfi*. Vienna, 1858. (L'attribuzione è assolutamente infondata).

Più che in qualunque figura de' Trionfi la grandezza antica s'imprime nel *San Sebastiano* (fig. 157), nella Ca' d'oro di Venezia, dove fu collocato dal barone Giorgio Franchetti. Non più i ricordi dell'antico intorno a San Sebastiano, forte come gli antichi atleti; non più il realismo nella espressione



Fig 152 — Graz, Cattedrale. Casseta d'avorio. Dal Mantegna: *Trionfo della Castità*.

degli strumenti del martirio. Il gigante sembra invulnerabile, ma anch'egli è di carne ed ossa; e le saette hanno perforato il corpo adamantino: torreggia sul fondo oscuro; gli occhi si aggrovano e un grido esce dalle labbra. Così Andrea Mantegna per la terza volta rappresentò il guerriero di Cristo. Non gli bastò, come prima, di dipingerlo atletico; lo volle romano, ultrapotente.

Un altro dipinto dove i ricordi di Roma ispirarono l'artista, questa volta non solo per la monumentalità delle im-

magini, ma anche per l'aspetto generale degli angioli, quale aveva veduto in Melozzo, è il *Cristo seduto sul sarcofago*, nel Museo di Copenhagen (fig. 158).

Il Mantegna non si fermò a dipingere la salma di Cristo retta dagli Angioli nel modo usato dall'arte del Quattrocento,



Fig. 153 — Graz, Cattedrale. Casseta d'avorio. Dal Mantegna: *Trionfo della Morte*.

a seconda della leggenda della messa di San Gregorio. Egli dipinse Cristo con gli occhi ancora aperti ma immoti, come se il gelo di morte calasse sulle pupille e sulle labbra socchiuse dalle quali esala l'ultimo anelito. Il possente china il capo sull'omero, mentre dietro lui sono scesi due angeli che intrecciano l'ali sopra il suo capo. Essi non paiono fare sforzo per reggere Cristo, ma rimpiangerlo addolorati. Anche questa scena lugubre prende una linea monumentale; e gli angioli

che stendono l'ali dietro Cristo formano come una corona di trionfo; sembran venuti dall'alto per trasportare la salma ne' cieli. Quello a dritta stringe le sopracciglia, apre la bocca mostrando i denti, così come il *San Sebastiano* della Ca' d'oro.



Fig. 154 — Graz, Cattedrale. Cassetta d'avorio. Dal Mantegna: *Trionfo della Fama*.

Basta questo speciale riscontro delle due immagini per l'accertamento della loro contemporaneità.

Il Mantegna nel nudo del Cristo trovò delicatezze maggiori che non in quello di Sebastiano, colosso gladiatore, e con un chiaroscuro trasparente e co' suoi tenui trapassi fece il corpo come ricavato dal marmo pario. In quest'opera parve segnar le tracce allo scalpello di Michelangelo.

Nella distribuzione triangolare del gruppo, con la base in alto e il vertice nel basso del dipinto, precorse alla solennità cinquecentesca che mostra entro schemi geometrici equilibrarsi le parti monumentali della pittura.

La grandiosità, voluta dall'artista nella composizione de' Trionfi, fu mantenuta nella pittura della *Madonna della Vittoria* (fig. 159), nella quale i Santi Michele e Andrea, Longino e Giorgio assumono forme gigantesche. La Vergine,



Fig. 155 — Graz, Cattedrale, Cassetta d'avorio. Dal Mantegna: *Trionfo del Tempo*.

sotto una pergola, seduta in un trono a intarsiature, stende la destra protettrice sul capo del vincitore di Fornovo, Francesco Gonzaga, che a mani giunte la invoca. Il Bambino, ritto sul grembo della Madre, benedice timidamente il Marchese, mentre San Giovannino par che chiami a sè il divin fanciullo. A riscontro del Gonzaga doveva essere la figura d'Isabella d'Este, sua moglie; in vece di lei vi è la sua patrona, Santa Elisabetta. San Michele, a sinistra, stende con una mano il manto della Vergine verso il Marchese ginocchioni; Sant'Andrea, vicino a Michele, tiene una croce, fissandosi in alto, ed è

nascosto dal manto disteso; Longino, a destra, coperto il capo da una calotta metallica, guarda verso Giorgio, il quale col troncone dell'asta, in parte confitta nella gola del mostro, mira benigno il guerriero genuflesso.

Il gruppo sta chiuso in una pergola a festoni di cedri, di melagrane, di fiori d'arancio; filze di perle, coralli, globetti



Fig. 156 — Graz, Cattedrale. Cassetta d'avorio. Dal Mantegna: *Trionfo della Divinità*.

di vetri iridescenti si dipartono da una conchiglia; uccelli variopinti rallegrano i vuoti della pergola e spiccano sul cielo luminoso. La pala d'altare così diviene festosa per il verde, i fiori e le frutta splendenti: è tutto uno scintillare di cristalli, un biancheggiare di fiori d'arancio, un verdeggiare d'alloro. I cristalli paiono gocce di rugiada; tra il verde le arance, le melagrane, i cedri rifulgono come frutta d'oro.

La sacra cappella si è aperta e trasformata nell'abside trionfale, ove prega il vincitore di Fornovo. Questi è ritratto



Fig. 157 — Venezia, Ca' d'Oro,
Presso il Barone Franchetti. Mantegna: *San Sebastiano*.



Fig. 158 — Copenhagen, Museo Nazionale. Mantegna: *Cristo sul sarcofago*.
(Fotografia Braun).



Fig. 159 — Parigi, Louvre. Mantegna: *Madonna della Vittoria*.
(Fotografia Alinari).

secondo la cruda realtà dal pittore, che non modificò certo le linee date dalla natura al giovane marchese. Ma così la Madonna come i Santi hanno una espressione dolce nei volti grandiosi: Michele nel pensoso raccoglimento, Giorgio nell'atto gentile di protendersi presso il Gonzaga, la Vergine nel sorriso benevolo, il Bambino Gesù nella timidezza infantile.

Restano le proporzioni romane delle figure, ma la espressione ne intenerisce la forza. Il trono non è più marmoreo, bensì di intarsiature; e nell'alto dello schienale v'è un grande disco, con una grande stella nel mezzo e intrecciature tra i cerchi concentrici ad imitazione dei lavori arabeschi all'agèmina.

La predella del trono serba un ricordo delle urne scolpite da maestri toscani nel Quattrocento, e nel basamento su fondo nero staccano le figure di Adamo ed Eva intorno all'albero della vita, composizione consueta nel basso delle ancone d'altare, per richiamare col ricordo del peccato l'umana redenzione.

Il volto della Madonna della Vittoria si ripete, ugualmente chino, nella Vergine circondata di cherubi, nella Galleria di Brera, a Milano (fig. 160), uscita fuori nella condizione presente da guasti e ridipinture, senza più la speciale patina mantegnesca, e con note troppo vivide d'azzurro. Essa però si mostra un poco anteriore alla *Madonna della Vittoria* per l'ossea compagine del colorito ed anche per la espressività minore.

Serba meglio la naturale impronta la quasi contemporanea *Sacra famiglia* della Galleria di Dresda (fig. 161), dove la Vergine si fa sempre più tenera e amorosa nello sguardo di adorazione alla sua creatura, che regge delicatamente con materno affetto. San Giuseppe, Elisabetta e San Giovannino guardano lo spettatore come presentando il gruppo amoroso.

Un'altra presentazione avviene nel quadro con l'*Imperator Mundi* (fig. 162), nella Collezione di Ludwig Mond, a Londra. Il divin Bambino tiene un globo nella sinistra e la palma del trionfo nella destra; San Giovannino lo indica ai fedeli, e così

San Giuseppe, mentre la Vergine si inchina a destra. È un quadro simbolico dove piacque al Mantegna di rappresentare



Fig. 160 — Milano, Galleria di Brera. Mantegna: *Madonna e Angioli*.
(Fotografia Alinari).

il forte fanciullo Gesù come un piccolo imperatore nell'alto d'un piedistallo. Tutte le altre figure sacre e il particolare della fonte che allude alla verginità di Maria sono là come accessori alla rappresentazione del signore del mondo.

In un momento prossimo, pure alquanto prima della *Madonna della Vittoria*, il Mantegna fece l'ancona con la Ver-



Fig. 161 — Dresda, Pinacoteca. Mantegna: *Sacra Famiglia*.
(Fotografia Anderson).

gine e il Bambino tra i Santi Battista e Maddalena, ora nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 163). I due Santi, grandiosi come quelli che assistono la *Madonna della Vittoria*, stanno ai lati del trono semplicissimo, ritti sulla nuda terra. La



Fig. 162 — Londra, Galleria Mond. Mantegna: *Imperator Mundi*.

Vergine tiene il Bambino benedicente con la destra carezzevole, come nel quadro di Dresda, e appoggia il capo su quello del Figlio. Umile e dolce, siede la Madonna senza ornamento, con un drappo che le cinge la testa e si ripiega dietro le spalle. Vi è qui lo studio di raggentilire il fanciullo Gesù, togliendogli la sovrana grandezza, e rimpicciolendone anche di troppo le proporzioni.

Umili come la Madonna di Dresda ci appaiono altre due posteriori, l'una nella Galleria di Bergamo, la seconda già nella Collezione Simon, ora nel Friedrich-Museum di Berlino. Più si stringe nella prima (fig. 164) il gruppo della Madonna col Bambino e ancora le dita di lei toccano lievemente il corpicciuolo adorato. Ma nell'altra (fig. 165) l'idillio materno è perfetto. Le due mani di Maria tengono il pargolo accoccolato, con amore, con devozione, con protezione materna. I due quadri a tempera, semplicissimi e grandiosi, sono l'ultimo richiamo a Donatello; quando però non si voglia vedere ancora una reminiscenza del potente scultore nel *Cristo deposto* della Galleria di Brera (fig. 166), sopra il letto funebre, con la testa piegata sull'origliere, come un colosso disteso in una camera ardente, visto dallo spettatore poco più alto de' suoi piedi. La testa, anche nello scorcio, esprime il sonno di morte. Le mani piagate cadono nell'abbandono. Maria e Giovanni, che sopravvivono, hanno contrazioni spasmodiche nel volto.

Anche quest'opera grandiosissima, che ricorda gli scorci di Melozzo da Forlì, è condotta a tempera, senza imprimitura, con rapidità nel disegno ferreo.

Avevamo già veduto il Mantegna dilettersi a scorciare nella vòlta della Camera degli Sposi, facendo come per giuoco le cose più audaci; ora qui lo vediamo, nel cader della età, illudere gli spettatori di trovarsi in una camera mortuaria e di vedere lungo disteso il defunto, che nel quadro ha tutte le membra raccorciate in breve ristretto spazio, come le parti ravvicinate di un mantice. Gli ardimenti di Melozzo ai Santi Apostoli di Roma trovarono il riscontro, e forse non casuale,

nell'opera di Andrea Mantegna, che dava così gli esemplari al divino Correggio per librare i suoi angeli su per le cupole a volo.



Fig. 163 — Londra, Galleria Nazionale.
Mantegna: *Madonna tra il Battista e la Maddalena*.
(Fotografia Anderson).

La pala d'altare eseguita per Santa Maria in Organo di Verona, dopo la dipintura della *Madonna della Vittoria*, trovasi oggi nella Galleria dei Trivulzio a Milano (figg. 167-170). La Vergine è in gloria entro una mandorla gremita di cherubini: di qua e



Fig. 164 — Bergamo, Galleria dell'Accademia. Mantegna: *Madonna col Bambino*.
(Fotografia Anderson).

di là i melograni si curvano, ripetendo la linea della mandorla e lasciando una zona aperta intorno ad essa. I Santi stanno



Fig. 165 — Berlino, Friedrich-Museum. Mantegna: *La Madonna col Bambino dormiente*.

davanti alla eletta, assorta nella luce e nella gloria col fanciullo divino, mentre gli angeli cantano osanna al suono degli



Fig. 166 — Milano, Galleria di Brera. Mantegna; *Cristo deposto*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 167.— Milano, Collezione Trivulzio. Mantegna: *La Madonna in gloria e Santi*.
(Fotografia Anderson).

organi. La visione celeste è scoperta agli occhi de' fedeli dai Santi patroni, intermediarî tra il cielo e la divinità. Essi si



Fig. 168 — Milano, Collezione Trivulzio. Mantegna: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Anderson),

dispongono ai lati della scena come se si arrestassero in una solenne processione per lasciar campo di vedere la celeste orifiamma.

Il carattere trionfale della *Madonna della Vittoria* si manifesta maggiormente in questa pala d'altare. In quella gli



Fig. 169 — Milano, Collezione Trivulzio. Mantegna: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Anderson).

antichi encarpi lasciano di curvarsi, come ne' cippi classici, per intrecciarsi in una pergola; — e così le forme naturali più vive

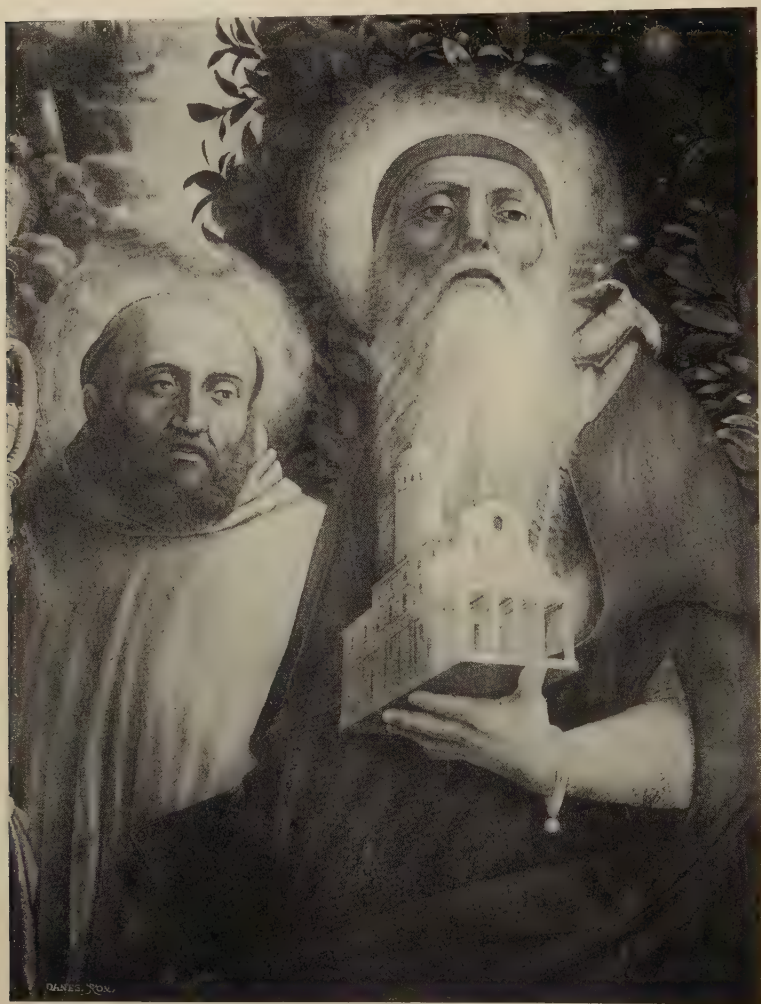


Fig. 170 — Milano, Collezione Trivulzio. Mantegna: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Anderson).

e più spontanee si sostituiscono alle altre suggerite dalla antichità; — nell'ancona di Santa Maria in Organo le forme

naturali sempre più si slegano dalla strettoia architettonica e, ai lati della visione sacra, si protendono rami come fuori da un boschetto di piante onuste di frutta mature, e gli uccelli volano avanti ai rami fronzuti.

Il trionfo dell'Assunta riesce spettacoloso, tra quello stormo di Cherubini alianti tra i nuvoli nella grande aureola di luce. I Santi che, conscî della loro dignità, sono nella terra, meno Gregorio che si volge verso il gruppo divino, guardano lo spettatore; Girolamo, leonino, con aria d'imperio, Romualdo, benigno, il Battista, non disfatto dai digiuni, indicante la visione superna; i quattro introduttori ergentisi nel primo piano sono esaltati per l'assistenza all'apparizione nel cielo. Tra i Santi, nel basso, sporgono teste di angeli cantori e sonatori d'organo, per alludere al titolo della Vergine cui era dedicata la chiesa veronese. Anche qui il Mantegna, specie nella figura del Bambino seduto sulle braccia della Vergine, intenerisce i marmorei aspetti. Ma egli è ancora nell'ebbrezza de' suoi trionfi: dopo l'*Io triumphe* de' soldati di Cesare, l'*alleluia* de' campioni di Cristo.

Compiuta la pala per Santa Maria in Organo, il Mantegna attese probabilmente a due quadri per il salottino delizioso di Isabella d'Este, il quale doveva poi ornarsi di pitture del Giambellino, di Lorenzo Costa e di Pier della Pieve. Essi mostrano l'accresciuto amore dell'artista per la viva natura. Le verzure e i rami di frutta, come nel fondo del quadro di Santa Maria della Vittoria, devono obbedire a leggi architettoniche. Qui formano arcate come d'acquedotti romani, o stanno regolati dietro a siepi di canne, che richiamano quelle del giardino romano dipinto a villa Livia.

Sul margine dell'acqua santa, Minerva (fig. 171), armata di lancia e di scudo, si slancia contro i Vizî che, al sopravvenire della terribile Dea, fuggono e si tuffano come i ranocchi nella palude. Intorno è un gran fermento. Scappa una donna tra un nembo di genietti che stridono e s'incalzano per l'aria spaventati; ella stringesi al seno tre faunetti e un altro se ne trascina



Fig. 171 - Parigi, Museo del Louvre. Mantegna: *Confitto della Virtù contro il Vizio*
(Fotografia Alinari).

dietro. Due ninfe sbigottite si danno alla corsa. La lussuria monta su un tritone drappeggiandosi nel breve manto che le si avvolge attorno come una vela. Gli altri Vizî, laidi, brutali, s'impantanano, mentre in alto tre Virtù, la Giustizia, la Temperanza e la Fortezza, appaiono in un cerchio di nubi. Il Mantegna non si mostra più ligio alle composizioni antiche. Il conflitto tra le Virtù e i Vizî trova un nuovo Prudenzio, che al limitare del secolo XVI scrisse coi colori una Psicomachia. Minerva è come un arcangelo luminoso. Tra i Vizî la Lussuria, le sue Ninfe e Amore, non hanno la bruttezza fisica, specchio di bruttezza morale; alcuni di essi però assumono forme bestiali, quali già avevano date gli scultori romani. Il giardino terrestre sarà meglio abitato dalle nuove e belle regine che scendono dalle nubi.

L'altro quadro rappresenta il *Parnaso* (figg. 172 e 173). Al sommo di una rupe che si apre nel basso a grotta, a guisa di arcone, innanzi a un talamo ombreggiato dagli aranci, Venere ascolta le lusingatrici parole di Marte, mentre verso sinistra Cupido dà fiato a una lunga tuba, rintronando Vulcano che esce minaccioso dall'antro dov'è la fucina. Apollo tocca soavemente la lira e si muovono a danza le muse. Mercurio ferma il pegaso e guarda. Nel lontano paesaggio avvolto nell'azzurro è l'Elicona, donde discendono le fonti di Ippocrene.

Nel primo quadro il paese rimane ancora un po' geometrico; ma su di esso cade la luce e si riflette vivamente dal cielo sopra un colle. Il prato, il campo arato a pezze parallele, varie per intensità di verde, sono limitati da cespuglietti. La montagna per mostrarsi erbosa si tinge come fosse di sasso verde. Nel secondo quadro diffondesi per tutto la luce azzurrina: nelle case, nelle torri, nei piani che si insinuano tra i colli, nelle chiome degli alberi. Il paese è reso senza geometrizzazione.

Da tempo è scomparso il monte conico a scaglioni, con strade in giro disseminate di sassi lucenti; la realtà si riflette nel fondo della vallata e nelle montagne che discendono ad



Fig. 172 — Parigi, Museo del Louvre. Mantegna: *Il Parnaso*.
(Fotografia Alinari).

essa sparse di casolari, coperte dal fogliame delle piante come da un vello verde. Nei due quadri le figure muliebri hanno



Fig. 173 — Parigi, Museo del Louvre. Mantegna: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Alinari).

carni più morbide e vestimenta cangianti: allo sfiorar della luce s'ingiallan le rosse, nell'ombra si arrossan le verdi.

Il rude Mantegna si è aggraziato, il burbero vecchio ha trovato per Madonna Isabella come un vago epitalamio. Alla culta Marchesana che da Ferrara aveva recato alla reggia di Mantova lo squisito amore per le arti, egli dedicò i due quadri, che sembrano dar figura alle idealtà della donna gentile. E lì, nelle stanze dove Isabella cantava sul liuto strambotti e canzoni con tanta dolcezza da affascinare il Bembo, furono esposte le due più armoniche pitture del Mantegna.

Vecchio, egli sentì i nuovi ideali dell'arte, volgenti verso la grazia, e, come lo abbiain veduto ne' quadri per la gentile Isabella intenerirsi e addolcirsi sempre più, in alcune immagini, posteriori alla *Danza delle Muse sul Parnaso*, lo vediamo ridurre lo squadro gigantesco, inchinarsi a dolcezza. Così nella *Vergine col Bambino* della Galleria degli Uffizi (fig. 174), sullo sfondo d'una roccia la quale ripete l'irto inclinamento de' suoi strati, come nel quadro del *Parnaso*.

Meglio riuscì al Mantegna il gruppo della *Vergine col Bambino* (fig. 175), ora nella Galleria Poldi-Pezzoli a Milano. Reso ancor più familiare il gruppo divino, egli dipinse la Vergine che col pollice e l'indice racchiude le gote rubiconde al fanciullo dormiente e lieve si appoggia alla testina. Non sembrerebbe possibile che il grande maestro avesse trovato accenti di sì profondo amore e che in un breve volger d'anni, dopo avere con anima romana rievocato il *Trionfo di Cesare*, fosse passato a far carezze ai Bambini con mani aggrinzite. Il viso delle Madonne è dato a *Dalila che taglia i capelli a Sansone* (fig. 176) sotto un albero onusto di grappoli, davanti a una siepe di cedri e di aranci, presso una fonte e le piante fiorite dell'iris. In quel luogo d'incanto, Dalila, china come una pia Vergine, non sembra la traditrice.

Non molti anni prima, quando il Mantegna dipinse *Giuditta* che mette nel sacco della fantesca la testa di Oloferne, quadro ora nella collezione Pembroke a Londra (fig. 177), i mezzi decorativi erano voluti ancora semplicissimi; e Giuditta poteva bene incedere nel *Trionfo di Cesare*, tanto è maestosa.



Fig. 174 — Firenze, Galleria degli Uffizi, Mantegna: *Madonna col Bambino*.
(Fotografia Anderson).

Meno grandiosa è la simile scena invertita in un quadretto della Galleria Nazionale di Dublino (fig. 178), ove Giu-



Fig. 175 — Milano, Museo Poldi-Pezzoli. Mantegna: *Madonna col Bambino*.
(Fotografia Anderson).

ditta conserva l'aspetto giunonico, la servente quello orientale, la testa di Oloferne la grandezza gigantesca dell'altra di Golia tronca da Davide.



Fig. 176 — Londra, Galleria Nazionale.
Mantegna: *Dalila che taglia i capelli a Sansone.*
(Fotografia Anderson).



Fig, 177 — Londra, Collezione Pembroke. Mantegna: *Giuditta*.
(Fotografia Braun).

La composizione di Dublino sembra tuttavia derivare dall'altra più solenne di Lord Pembroke. Le forme nella imi-



Fig. 178 — Dublino, Galleria Nazionale. Bottega del Mantegna: *Giuditta*.

tazione si sono impicciolite; non danno più l'effetto particolare del Mantegna che alle figure anche piccole spirava grandiosità monumentale.

Il soggetto fu certamente caro al maestro che lo replicò anche in forma diversa dallo svolgimento avuto nel quadro di Lord Pembroke, come si scorge nell'accurato disegno della Galleria degli Uffizi; e i seguaci del Mantegna ripeterono la scena, come si vede nel quadro citato di Dublino, in un altro della Collezione Taylor di Londra, in una incisione del Moceto, nel quadro del Correggio a Strasburgo, ecc.

Anche in un altro quadretto nella Galleria Nazionale di Londra il pittore elaborò parecchi studi fatti per i suoi *Trionfi*, rappresentando *Scipione Cornelio Nasica che incontra la frigia Madre degli Dei* (fig. 179), trasportata a Roma e già in vista di Claudia Quinta che tende le mani inginocchiandosi al simulacro. Anche qui l'accresciuta drammaticità della scena permette di classificarla tra le opere eseguite dal Mantegna intorno al 1500. Alla morte del pittore il quadro si trovava nel suo studio, e sappiamo che era stato iniziato per Francesco Cornaro e già ricercato dal Cardinal Gonzaga, al quale i figliuoli del Mantegna lo offrirono.

A Londra, nella Galleria Nazionale, si trova insieme con due contemporanei quadrietti a monocromato, di finezza estrema, rappresentanti la *Estate* (fig. 180), in figura di donna giunonica col vaglio, e l'*Autunno* (fig. 181), vaga fanciulla che beve a un calice.

Negli ultimi anni il Mantegna si preparava la cappella in Sant'Andrea, la quale doveva raccogliere le sue spoglie. Nella volta (fig. 182) collocò entro un tondo il proprio stemma e dispose tra raggi attorno canne intrecciate e festoni di foglie e frutta, gaia decorazione che servirà di esempio al Correggio per la Camera di San Paolo. Ne' quattro pennacchi (figg. 183-186) delle arcate, nello sfondo d'un folto frutteto stanno gli Evangelisti davanti a un arco marmoreo che serve d'appoggio.

Le figure hanno molto sofferto per i ritocchi, ma in ogni modo furono diseguate da Andrea, come molte piccole figurazioni (es. figg. 187-190) che adornano le pareti commiste di finti marmi, pietre dure ed alabastrì finissimi.

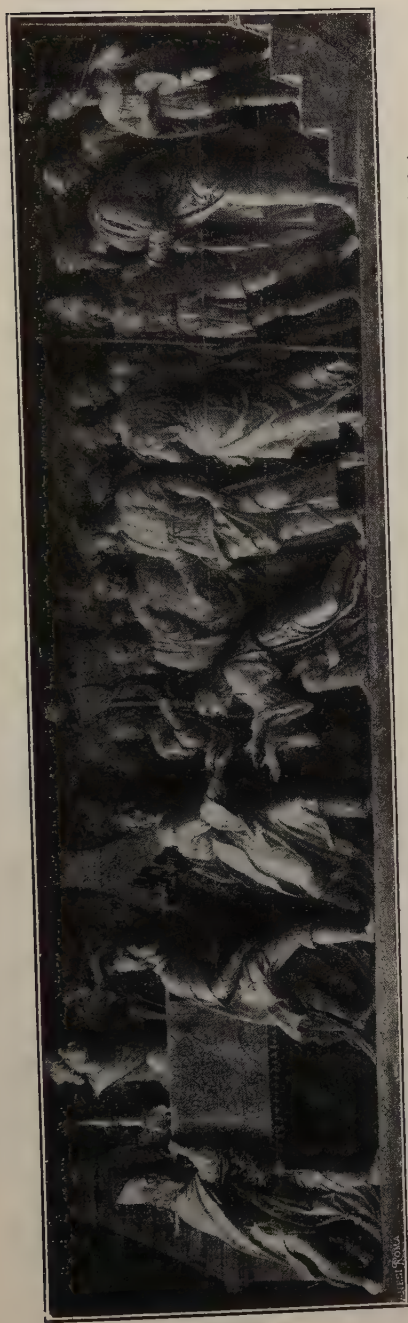


Fig. 179 — Londra, Galleria Nazionale. Mantegna: *Scipione Cornelio Nasica che incontra la figlia Madre degli Dei.*
(Fotografia Anderson).



Fig. 180 — Londra, Galleria Nazionale.
Mantegna: *L'Estate*.
(Fotografia Hanfstaengl).



Fig. 181 — Londra, Galleria Nazionale.
Mantegna: *L'Autunno*.
(Fotografia Hanfstaengl).

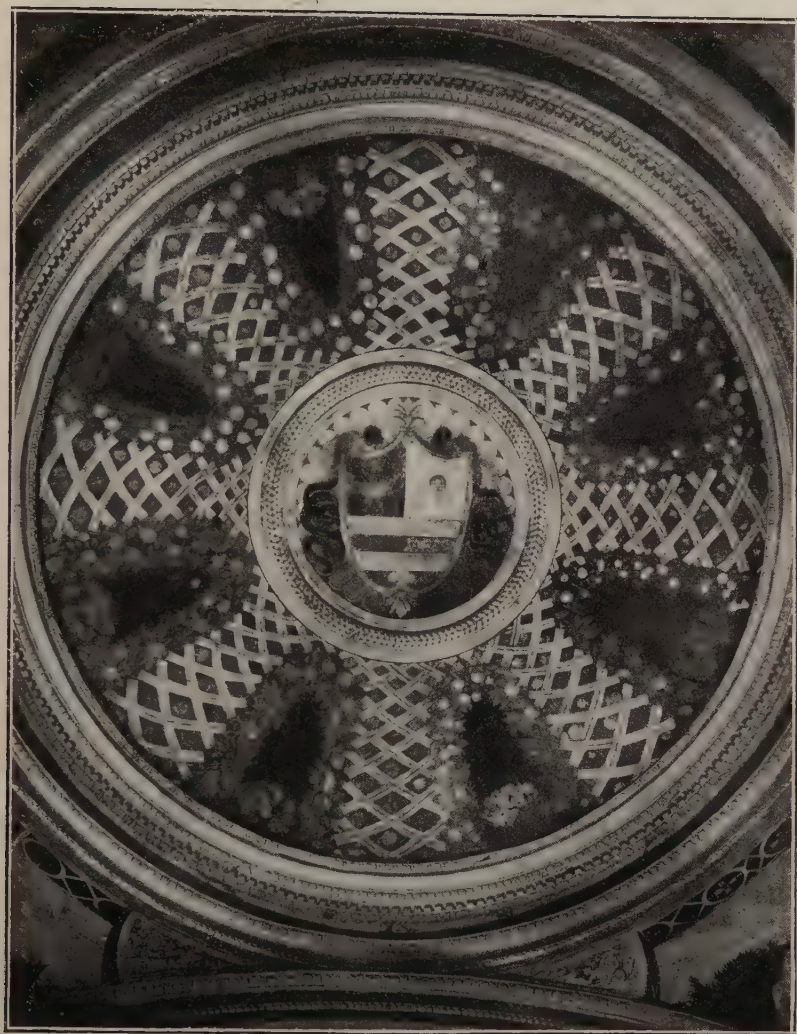


Fig. 182 — Mantova, Chiesa di Sant'Andrea.
Cappella del Mantegna. Aiuti del Mantegna: Decorazione della vòlta.
(Fotografia Anderson).

I quadri, ornamento della Cappella, il *Battesimo di Cristo*, *Maria ed Elisabetta* coi loro fanciulli attratti l'uno verso l'altro, furono pure disegnati da Andrea; ma la esecuzione non fu sua, come si nota specialmente nel Battista scarmigliato, in Maria che è divenuta vecchia ed inespressivà, e nei fanciulli che han perduta la innocenza purissima dell'infanzia. Nella traduzione non è l'imperio del Mantegna e neppure l'ultima carezza da lui data alle sue creature.

Spira invece la sua leonina fierezza dal busto (fig. 191) in bronzo all'entrata della Cappella. Fu attribuito a Gian Marco Cavalli, per le relazioni che intercedettero tra quest'orafo e il grande pittore. Ma il getto potente nulla tiene della finezza dell'orafo, e il naturalismo crudo di quella faccia abbronzata, la larghezza dei piani, la carne increspata, i capelli filati, a bioccoli tronchi, il tipo sdegnoso e forte ci fanno pensare che il modello sia stato eseguito dallo stesso Mantegna. E lui solo poteva divisare il collocamento del fierissimo busto in quella tazza con ornati all'antica e sul disco di porfido del fondo. Fino all'ultimo rendendo la propria immagine, pensò alla forza che sembra squadrare le teste di personaggi romani.¹

Il fondatore della pittura umanistica dell'Italia settentrionale iniziò la sua opera pieno di fervore per l'antico. Con l'antico romanizzò le forme donatelliane, ne ridusse men complessa la composizione e ne temperò il movimento. Naturalista senza scrupoli, volle tuttavia aggrandire la natura, afforzarla perchè stesse all'unisono con le immagini poderose dell'antichità. L'iconografia mantegnesca è quindi tutta composta dapprima di elementi di gravità ferrea, di profondo silenzio, d'imperio.

Gli ambienti dove si presentano i suoi santi eroici e i suoi uomini possenti sono messi insieme coi ricordi dell'antico:

¹ Cfr. BODE, *Die Bronzebüste des B. Spagnoli in K. Museum zu Berlin, ein Werk mutmasslich des Gian Marco Cavalli*, in *Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsaml.*, Berlino, 1889, Heft IV.



Fig. 183 — Mantova, Chiesa di Sant'Andrea.
Cappella del Mantegna. Aiuti del Mantegna: *San Giovanni Evangelista*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 184 — Mantova, Chiesa di Sant'Andrea.
Cappella del Mantegna. Aiuti del Mantegna: *San Luca*.
(Fotografia Anderson).

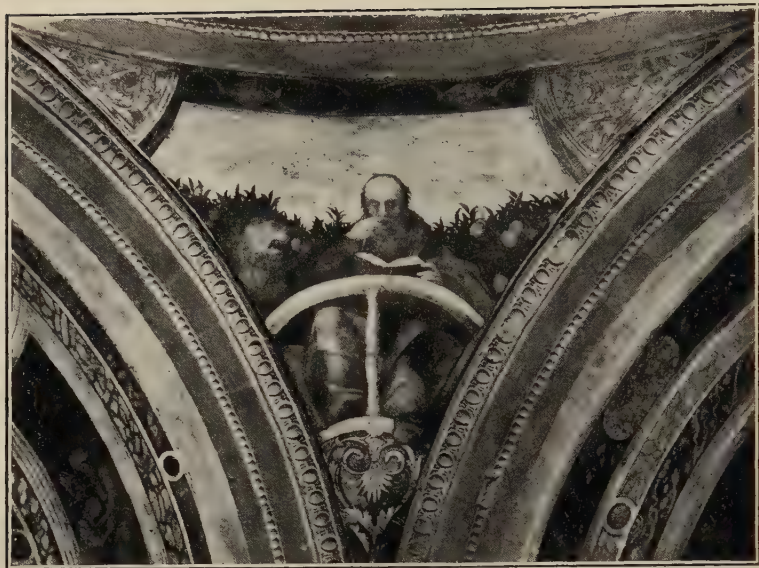


Fig. 185 — Mantova, Chiesa di Sant'Andrea.
Cappella del Mantegna. Aiuti del Mantegna: *San Marco*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 186 — Mantova, Chiesa di Sant'Andrea.
Cappella del Mantegna. Aiuti del Mantegna: *San Matteo*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 187 — Mantova, Chiesa di Sant'Andrea.
Cappella del Mantegna.
Aiuti del Mantegna: Particolare della decorazione.

archi trionfali, loggiati marmorei, palazzi con bassorilievi classici. E se dietro alle arcate o tra gli edificî monumentali si disegnano vie moderne con merlature, con camini alla veneziana, tutto si para all'antica e biancheggiano come rivestite di marmi le case. Al romanizzarsi delle figure e degli scenari doveva corrispondere il paese, a strati di macigni formanti cumuli monumentali, con vie a gironi come scalpellate nel vivo sasso, sparse di frantumi e di ciottoli. È un paese rupestre, nel quale le piante spuntano a fatica, tutto greve e massiccio.

Poco prima di recarsi a Mantova par che uno spiro di idealità venga a molcere quella natura granitica, e meno si lasci riconoscere il calcolo e la misura nella sua costruzione. Il silenzio de' marmi è interrotto dalla vivacità splendente della decorazione. Ancora i beati in San Zeno sono tra pilastri adorni di medaglioni mitologici, come aveva fatto Donatello nell'altare del Santo; ma la ricca gamma coloristica rallegra l'edicola marmorea, mentre nella predella gli alberi ondeggiano nel paese e i frutteti ricchi di melagrane, di cedri e di aranci animano la scabra natura. In quegli ultimi anni del primo decennio della seconda metà del Quattrocento il tipo di Giovanni Evangelista nel quadro di San Zeno, quello di Cristo risorto nella predella, l'altro di San Giorgio nell'anonetta di Venezia, mostrano la elaborazione di tipi ideali. Dalla rude scorza mantegnesca spicciano stille odorose.

A Mantova l'agguerrito maestro subito fu messo a due grandi prove: rivaleggiare con le minuzie di una smaltata pittura nordica, — ritrarre fedelmente l'aspetto della corte mantovana. Nel primo caso vinse ogni difficoltà, colori bassorilievi di soggetto biblico e perfino un cherubo alla maniera di Bisanzio, come se riproducesse antichi bronzi dorati, e ridusse gli antichi ambienti monumentali nella piccolezza di cammeo e sforzò i suoi tipi e le sue composizioni fino a uscir dai limiti del verosimile. Nel secondo caso il naturalista e il cultore dell'antico si separarono; il naturalista perseguitò la realtà anche nella bruttezza e nel ridicolo, il cultore dell'an-

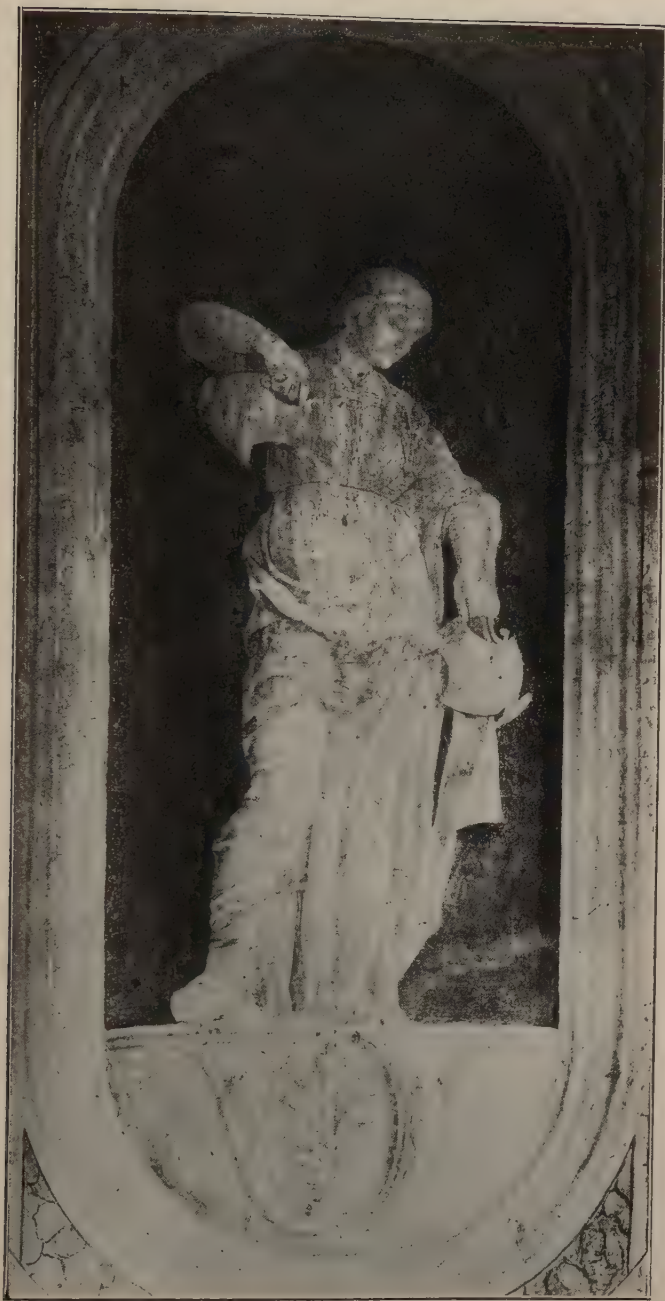


Fig. 188 — Mantova, Chiesa di Sant'Andrea.
Cappella del Mantegna. Aiuti del Mantegna: Particolare della decorazione.



Fig. 189 — Mantova, Chiesa di Sant'Andrea.
Cappella del Mantegna. Aiuti del Mantegna: Particolare della decorazione.



Fig. 190 — Mantova, Chiesa di Sant'Andrea.
Cappella del Mantegna.
Aiuti del Mantegna: Particolare della decorazione.

tico vi pose a contrasto il cesareo orgoglio. Solo nell'apertura della vòlta il genio, lasciate le ricerche nel vivo della cute umana e nel nitore de' marmi, si librò verso l'alto nella luce sovrana, su quel piccolo mondo in grande apparato.

Dopo aver vinto le due grandi prove il maestro non si piegò quasi più alle pretese cortigiane, e fu lui, tutto lui, nel *Trionfo di Cesare*. Il cultore dell'antico non aveva più dimestichezza se non coi risorti eroi, coi trionfatori possenti e coi vinti non meno grandi. È un entusiasmo il quale dai tubicini che sembrano scoppiare, sonando le trombe, scorre tra l'ondeggiar delle insegne e de' trofei fino ai lauri del carro di Cesare.

Andato a Roma prima di aver compiuto le grandi tele, Andrea Mantegna alla vista dei resti antichi e dell'arte nuova che di Toscana, dalle Romagne, dall'Umbria, aveva dati nuovi serti all'Urbe, sentì di poter gloriarsi dell'opera propria; ma lo squadro delle sue proporzioni crebbe, giganteggiò, l'idea di monumentalità salì al culmine. Così doveva avvenire al cultore dell'antico che si era trovato a faccia a faccia coi ruderi di Roma. Non più ricostruzioni su disegni altrui, tentativi d'ingrandire piccoli frammenti, non più incongruenze nelle diverse applicazioni delle romane vestigia. Sullo sfondo dell'Urbe vide delinearsi come eterni gli antichi monumenti, e sentì come ancor più giganti dovevano essere le forme de' suoi personaggi per adattarsi a spiccare su quel mondo defunto.

Ad un tempo gli esempî di Melozzo da Forlì, col quale aveva affinità di tendenze, almeno come prospettico, gl'insegnarono che la monumentalità non era la sola aspirazione dell'artista, che le vie del sentimento dovevano avere sbocco tra i giganti e tra i graniti. E così Andrea, tornato a Mantova, mentre faceva torreggiare le sue figure sacre nelle cappelle e nelle absidi, illuminò le Madonne d'amore, i fanciulli sorrisi di tenerezza, corrugò per dolore le ciglia de' Martiri.

Negli ultimi anni stese le braccia cadenti all'immagine giovanile della bellezza: e innalzò Venere come sovrana in un



Fig. 191 — Mantova, Chiesa di Sant'Andrea.
Cappella del Mantegna. Mantegna: Autoritratto in bronzo.
(Fotografia Anderson).

giardino fiorito di delizie, dove le Muse intrecciano le danze; e fece davanti a Minerva, fulgida nell'aspetto di regale fanciulla, allontanarsi la lussuria, seguita da vezzose ancelle, come una Nereide trionfante sopra il tritone.

Dall'antico non trasse più se non le raffinatezze che si disegnano ne' grandi cammei imperiali per ornarne la cappella in Sant'Andrea, dov'egli guarda ancora nel bronzo, cinto dal lauro raccolto nel Trionfo di Cesare.¹

¹ Alla nota del Berenson crediamo di poter sottrarre i seguenti quadri, lavori della bottega di Andrea: AMBURGO, già Collezione Weber: *Sacra Famiglia*; BERLINO, Friedrich-Museum: *Circoncisione*; DUBLINO, Galleria Nazionale: *Giuditta*; LONDRA, Duca di Buccleuch: *Tarquinio e la Sibilla*; MANTOVA, Chiesa di Sant'Andrea, Cappella a sin.: *Madonna e Santi*; PARIGI, Museo André: *Madonna e i Santi Ludovico e Girolamo*; ID., id.: *Ecce Homo*; PHILADELPHIA, Collezione Johnson: *Adorazione dei Magi*; TORINO, Pinacoteca: *Sacra Famiglia e Santi*; VERONA, Museo, n. 87: *Sacra Famiglia*.

II.

DIFFUSIONE DELL'ARTE DEL MANTEGNA NEL VENETO E IN TERRE LIMITROFE.

A PADOVA: I pittori della scuola dei Santi Sebastiano e Marco ed altri affini; Bernardo da Parenzo; Iacopo da Montagnana — Tardi seguaci nelle scuole del Santo e del Carmine.

A VENEZIA: Antonio da Negroponte; Bartolomeo Vivarini e i suoi seguaci — Carlo Crivelli, Vittorio Crivelli, Pietro Alamanno e i Sanseverinati — Influssi del Mantegna sugli esordi di Lazzaro Bastiani, di Alvise Vivarini, di Gentile e Giovanni Bellini.

NEL FRIULI: I maestri da Tolmezzo.

A VERONA: Francesco Benaglio e pittori affini; Cristoforo Scacco; Niccolò da Verona — Influssi del Mantegna su Domenico e Francesco Morone, su Francesco Bonsignori, su Girolamo dai Libri e in genere sulla scuola veronese.

IN LOMBARDIA: Girolamo da Cremona — Influssi su Francesco di Simone da Santa Croce e su altri lombardi — Antonio da Pavia — Francesco Mantegna, figlio di Andrea, in Mantova.

L'arte del Mantegna, come si introdusse perfino nella scuola arcaistica dello Squarcione, così si apprese a quanti pittori tenevan bottega in Padova. Anche vecchi maestri, quali Ansuino da Forlì e Niccolò Pizzolo, ne sentirono il dominio; ma più lo sentirono i giovani, sempre bramosi del nuovo, vedendo assurgere a grandezza inaudita le forme del genio. Quella grandezza però sorpassava di troppo le idealità dei vecchi e dei giovani pittori perchè sapessero salire agli alti suoi gradi, almeno dove l'imperio mantegnesco fu più forte e più sentito, cioè tra le antenoree mura. Fuori di Padova l'arte del Mantegna coprì per qualche tempo gli aspetti della natura pittorica quasi d'uno strato di manna

piovuta dal cielo, ma poi, discioltosi il velo, la natura riprese la propria fisionomia, più animata e più bella.

Questo avvenne a Venezia, particolarmente dove la natura era ricca di forze, quali si spiegarono nell'arte di Gentile e di Giovanni Bellini; mentre dov'esse non erano così vive da contrastare con quelle del Mantegna, si ebbero artisti come Bartolomeo Vivarini, che da lui trasse energie soltanto per soddisfare alle aumentate esigenze chiesastiche, e come Carlo Crivelli, che dette fibre metalliche alle decorazioni del Maestro.

Altri artisti veneziani, dopo essersi inchinati al nuovo sovrano, si rivolsero, come fece Lazzaro Bastiani, verso forme locali, o, come piacque ad Alviè Vivarini, verso un altro grand'astro spuntato su Venezia, Antonello da Messina.

I maestri più vicini per la forma al Mantegna furon quelli che direttamente lo scorsero al lavoro, negli Eremitani, e che lo ebbero probabilmente a guida nel frescare la scuola dei Santi Sebastiano e Marco (vedine i disegni a figg. 83, 84 e 85 citate e figg. 192-200). Abbiamo già detto come a quegli affreschi non fosse estraneo il Mantegna; ma pur troppo si conservarono pochi frammenti dell'opera ed alcuni, già presso le famiglie Gradenigo a Padova e Tescara a Castelfranco, si ritengono perduti.

Due frammenti, l'uno nel Museo Civico di Padova (fig. 201), parte della scena in cui *San Marco converte gl'infedeli* (fig. 197 cit.), l'altro nella Raccolta Archeologica della Università (fig. 202), uno spettatore dell'*Ultimo Martirio di San Sebastiano* (fig. 194 cit.), mostrano lo studio dei modelli degli Eremitani. La ricerca della plasticità mantegnesca porta il frescante, senza il fondamento classico del Mantegna, ad effetti sforzati e grossolani. In ogni modo la figura che si sporge tra i pilastri, sorpresa per la fine del martire Sebastiano, deriva dagli spettatori del *Battesimo di Ermogene*.

Altri motivi in tutte le composizioni richiamano quelle degli Eremitani, tanto da farci pensare che gli affreschi fos-

sero condotti in tempo prossimo ad essi, e da considerarne i frescanti sotto il diretto influsso del Mantegna.

Lo sforzo per ottenere la plasticità e la grandiosità del Maestro si rivela anche in un'edicola della Chiesa dei Servi,



Fig. 192 — Padova, Museo Civico.

Disegno dagli affreschi della Scuola dei Santi Sebastiano e Marco:

« *I Turchi abbruciano il corpo di San Marco* ».

a Padova, dove è rappresentato *Cristo nel sarcofago tra Maria e Giovanni*, e, in alto, il *Padre Eterno*. Ne è ignoto l'autore; ma egli pure va raggruppato insieme con quelli degli affreschi citati. E a lui probabilmente appartiene il *Rimpianto delle Marie e di Giovanni sulla salma di Cristo*, nella sacrestia del Duomo di Padova (fig. 203).



Fig. 193 — Padova, Museo Civico.

Disegno dagli affreschi della Scuola dei Santi Sebastiano e Marco:

« San Sebastiano ancor militare, chiamato in giudizio dagli imperatori Massimiano e Diocleziano ».

Con lui si può annoverare un maestro che dipinse la predella, oggi nella Collezione Kaufmann, a Berlino, con

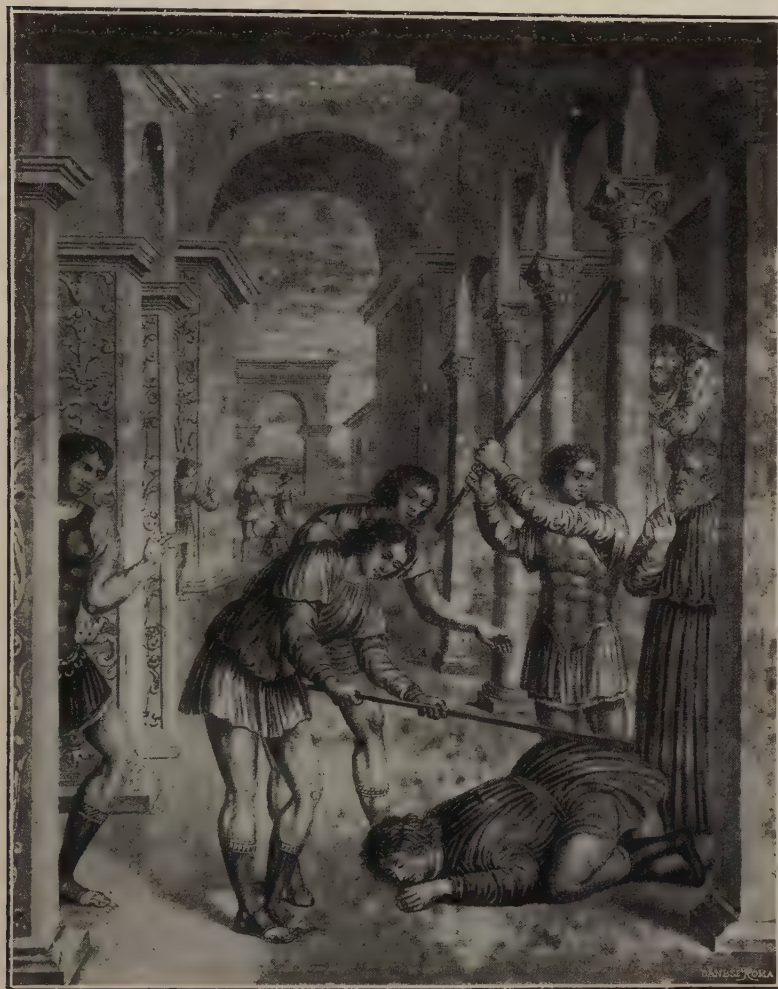


Fig. 194 — Padova, Museo Civico.

Disegno dagli affreschi della Scuola dei Santi Sebastiano e Marco:

« Ultimo Martirio di San Sebastiano ».

La morte e la resurrezione di Drusiana (figg. 204-206). Vi si vedono parecchi accenni agli Eremitani, anche nella deco-

razione di un loggiato tra gli archi del quale sono figure ignude a chiaroscuro. Le piccole proporzioni de' personaggi nella predella non permisero al maestro di palesare maggiormente la sua connessione col Mantegna, e tuttavia anche



Fig. 125 — Padova, Museo Civico.

Disegno dagli affreschi della Scuola dei Santi Sebastiano e Marco:
«Sepolcro di San Sebastiano».

in quelle figurette mostrò la forza della struttura e le buone cognizioni della prospettiva.

Più impregnata di stile mantegnresco è la *Madonna col Bambino* (fig. 207) entro un'edicola, con lo stemma corrispondente a quello della famiglia veronese Bevilacqua, ora nel

Friedrich-Museum, a Berlino. Sul fondo scuro rettangolare dell'edicola la Vergine china la testa sul Bambino che siede poggiato su un parapetto; dietro il nimbo della Vergine stendesi un festone a grócche di frutta, appeso agli angoli



Fig. 194 — Padova. Museo Civico.

Disegno dagli affreschi della Scuola dei Santi Sebastiano e Marco.
« Il corpo di San Sebastiano disotterrato per prodigio ».

superiori del rettangolo, che è inquadrato da una cornice dipinta con angioletti muniti dei segni della Passione e separati l'uno dall'altro da quadrettini rossi, verdi e dorati, con teste di cherubinetti. I grossi e scuri contorni di tutto, la mancanza di sodezza ne' piani, il disegno senza la modellatura mantegnesca, accusano lo sforzo della imitazione: i putti dipinti nella cornice, pasciuti, gonfi, denotano anche

più la volgarità del traduttore. All'ingrosso il quadro berlinese può ricordare il Mantegna, all'esame dei particolari, non più.



Fig. 197 — Padova, Museo Civico.

Disegno dagli affreschi della Scuola dei Santi Sebastiano e Marco:

«*San Marco nei deserti della Turchia*» *converte alla fede Cristiana*».

Basti osservare, ad esempio, le mani della Vergine, l'una manchevole di struttura, l'altra aggranchiata, per accorgersi della distanza che separa la imitazione dalle opere del mae-

stro dal fermo e preciso disegno. Derivò probabilmente da un esemplare perduto, da cui pure ebbe forse origine la



Fig. 198 — Padova, Museo Civico.

Disegno dagli affreschi della Scuola dei Santi Sebastiano e Marco:

« San Marco con altri compagni nei deserti della Turchia ».

Madonna col Bambino già nella Collezione Butler, a Londra.
Che alcuno di questi pittori si identifichi un giorno con

Pietro Calzetta, Matteo dal Pozzo, Agnolo Zoto, ricordati in quel tempo da documenti padovani, è forse possibile; per



Fig. 199 — Padova, Museo Civico.

Disegno dagli affreschi della Scuola dei Santi Sebastiano e Marco:

« I Turchi cercano San Marco nelle grotte ».

ora basti indicarli come del ciclo de' primi seguaci di Andrea Mantegna.

* * *

Tra questi van rammentati Bernardo da Parenzo e Jacopo da Montagnana.

Bernardo¹ è noto per un quadro da lui firmato nella Gal-



Fig. 200 — Padova, Museo Civico,

Disegno dagli affreschi della Scuola dei Santi Sebastiano e Marco: *Crocifissione*.

leria Estense. San Girolamo vi è rappresentato (fig. 208) in una specie di Tebaide in atto di battersi il petto, davanti al Crocifisso piantato a mezzo del dipinto; dalla parte sinistra,

¹ Sul Parenzano cfr. A. VENTURI, *Un quadro di Bernardo Parenzano nella Galleria del Louvre*, in *L'Arte*, 1898; A. VENTURI, *Appunti sul Museo Civico di Verona. Tavoletta di B. Parenzano*, in *Madonna Verona*, 1907.

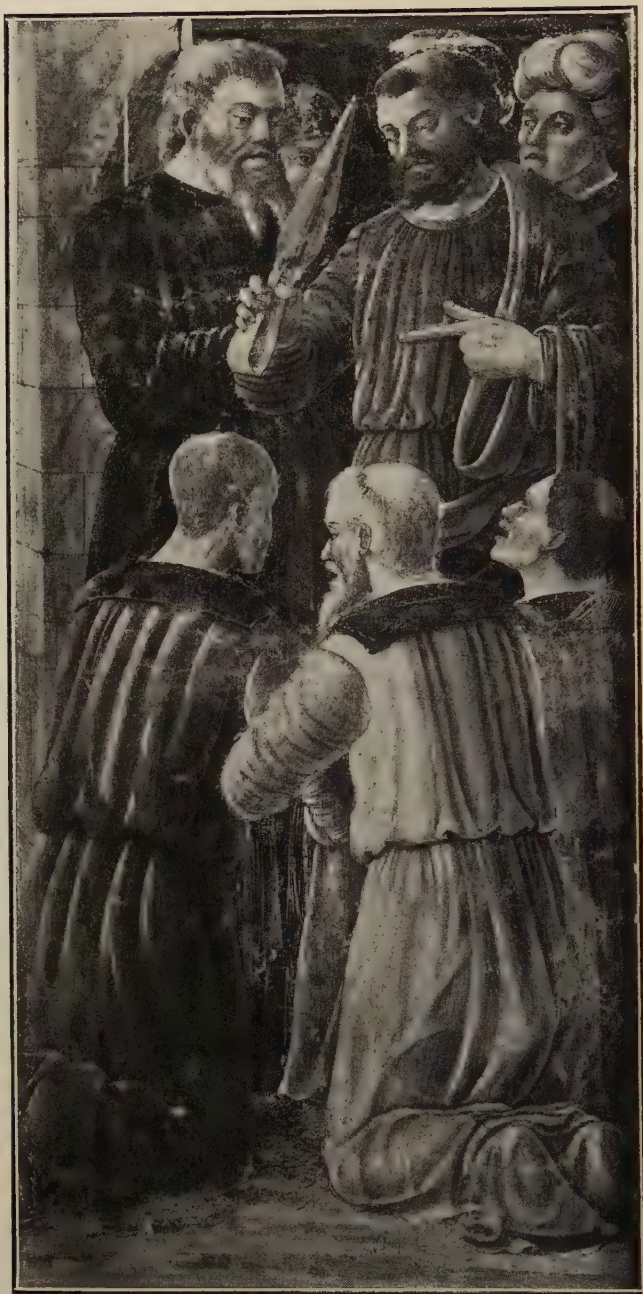


Fig. 201 — Padova, Museo Civico.
Aiuto del Mantegna: Figure inginocchiate davanti a San Marco.



Fig. 202 — Padova,
Museo della Università.
Aiuto del Mantegna: *Un guerriero*
(frammento).

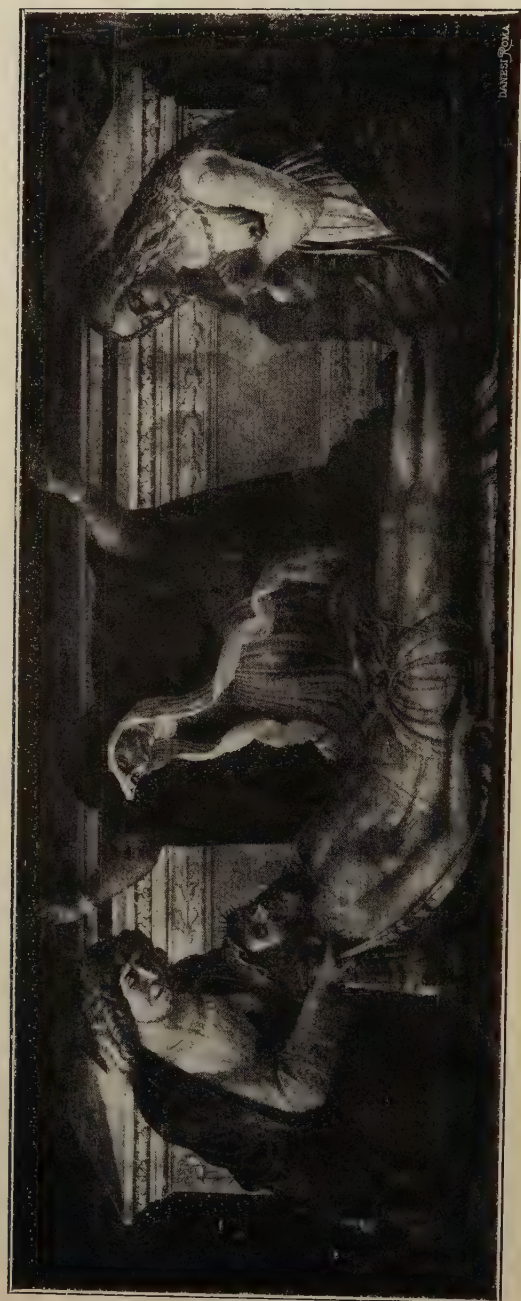


Fig. 203 — Padova, Duomo. Seguace del Mantegna: *La Pità* — (Fotografia Istituto italiano di Arti grafiche, Bergamo).



Fig. 204 — Berlino, Collezione Kaufmann. Seguace del Mantegna: Parte di predella.



Fig. 205 — Berlino, Collezione Kaufmann. Seguace del Mantegna: Parte di predella.



Fig. 206 — Berlino, Collezione Kaufmann. Seguace del Mantegna: Parte di predella.

Sant'Agostino prega inginocchiato Cristo che porta la Croce. Il pittore mostra la sua derivazione mantegnesca nei tipi delle figure e in un particolar modo di sopraelevare e di



Fig. 207 — Berlino, Friedrich-Museum. Seguace del Mantegna: *Madonna col Bambino*.
(Fotografia Hanfstaengl).

contrarre le sopracciglia, di ingrossare e arrotondare i lineamenti delle figure. Ne' drappeggiamenti è qualcosa che lo avvicina a Liberale da Verona, col quale Bernardo da Parenzo è stato confuso; ma in tutto è un fare minuzioso e trito

che ben lo distingue da tutti i contemporanei mantegneschi. La minuziosità è così grande, da far pensare che Bernardo, prima che dalla scuola del Mantegna, sia stato educato da un miniatore. Il piano del dipinto è frastagliato in mille guise. Nel fondo, un lago, alla riva del quale stanno monaci pescatori; un fabbricato sulle cui scale si scorgono altri monaci intenti alla lettura e facchini carichi di botti; grotte e colline, dove appaiono teste incappucciate. Il suolo è sparso di rovine, e fra le erbacce e gli sterpi stanno vipere e rannocchie.

Questo quadro ci fece riconoscere l'*Adorazione de' Magi* (fig. 209) nel Museo del Louvre a Parigi, nascosta sotto il nome di Ansuino da Forlì, la *Caduta di San Paolo* (fig. 210) nel Museo Civico di Verona, già data a ignoto autore, e la *Cattura di Cristo* (fig. 211), nella Galleria Borromeo, in Milano, attribuita alla scuola dello Squarcione. Il quadro del Louvre (fig. 209 cit.) presenta le consuete figure dagli occhi con sopracciglia rialzate e spesso contorte, dalle mani con grosse palme e falangi gonfie; barbe e capelli come lanugine; le cosce e le ginocchia come cuscini; i turbanti che sembrano matasse di filo; le foglie come coperte da polvere. Il tipo di San Giuseppe corrisponde col San Girolamo del quadro modenese, proveniente dalla Collezione Obizzi, cioè da Cataio, presso Padova. Oltre le corrispondenze dei tipi vi è poi quella generale del fare, quasi di tessuto a fili vitrei. Lo stesso fare è nel quadro del Museo Civico di Verona (fig. 210 cit.). Le asciutte membra come strettamente fasciate; barba e capelli sembrano di vetro filato; le orlate nubi a cumuli; sassi e sassolini sparsi tra le pianticelle del terreno roccioso a stratificazioni tutto con fenditure. Vi sono strane montagne che formano lo sfondo da una parte, dall'altra è una verde collinetta, dietro cui si perde nel cielo una catena azzurra di monti. Nel cielo le nuvolette luminose son fatte come mucchi di palline. Anche i lineamenti fisiologici sono comuni: le sopracciglia circonflesse, la breve



Fig. 208 — Modena, Galleria Estense.
Bernardo da Parenzo: *Il Redentore fra i Santi Agostino e Girolamo*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 209 — Parigi, Museo del Louvre.
Bernardo da Parenzo: *L'adorazione de' Magi*.

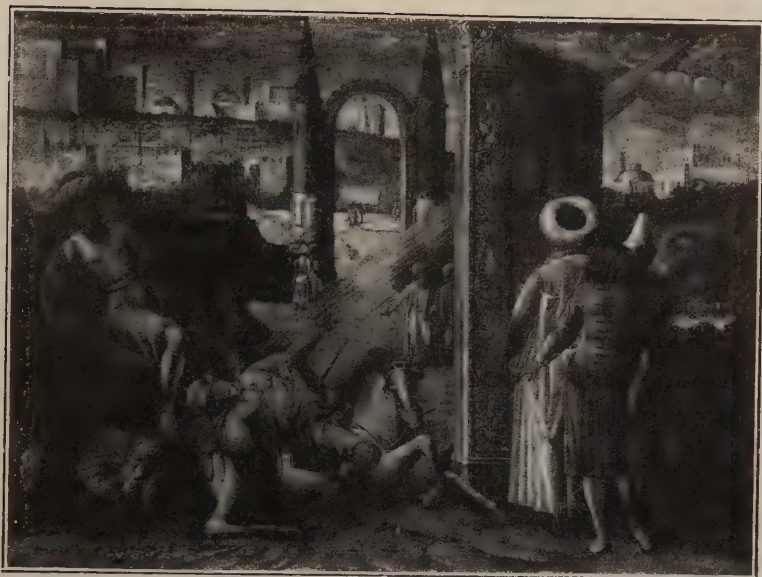


Fig. 210 — Verona, Museo Civico.
Bernardo da Parenzo: *La Visione di San Paolo*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 211 — Milano, Galleria Borromeo. Bernardo da Parenzo: *Tradimento di Giuda*.

canna del naso gonfia nella punta, grosso il taglio delle tumide labbra.

Forme simili si vedono nel quadro della Galleria Borromeo, la *Cattura di Cristo* (fig. 211 cit.), e in tre quadretti della Galleria Doria con le *Istorie di Sant'Antonio abate* (figg. 212 e 213) e un *Episodio della vita di San Luigi* (fig. 214). Tutti presentano una riduzione dei solenni aspetti delle figure del Mantegna, con sottigliezze e finezze di segno che pur non nascondono la volgarità e la grossolanità dell'indole del pittore. Ugual finezza si ritrova in due frammenti di polittico del Museo Virgiliano a Mantova, una *Santa Chiara* (fig. 215) e un *San Benedetto in adorazione del Crocifisso* (fig. 216), prossimi per fattura al quadro della Galleria Estense in Modena.

Invano per seguire gli esempî del maestro il pittore si prova talvolta a figurare bassorilievi classici; chè le sue tendenze e le espressioni de' suoi personaggi restan lontanissime dal mondo antico.

Dal 1487 al 1494, dipingendo il chiostro di Santa Giustina con le *Istorie di San Benedetto*, moltiplicò le rappresentazioni mitologiche a chiaroscuro, i bassorilievi classici intorno alle composizioni narrative; ma siano queste sacre o mitologiche, arieggiano l'antico nell'effetto dei monocromati che sembrano derivare da grandi cammei, fissi su gemmei piani or d'uno or d'altro colore. Anche dai costumi, dai drappeggiamenti si ha un qualche sentore dell'antico. Ma chi guardi, ad esempio, le rappresentazioni della cornigera *Io* (fig. 217), delle *Offerte alle Divinità* (fig. 218), del *Cesare laureato sul carro preceduto da guerrieri* (fig. 219) e avente a guida la Morte incoronata, si accorge che Bernardo Parenzano non traeva certo i suoi tipi dall'antico; anzi li parafrasava a suo modo, ripetendo sempre le sue teste coi grossi aperti lineamenti, i suoi soliti aspetti: gli stessi nelle composizioni mitologiche come nella scena di *Cristo innalzato sulla Croce* (fig. 220).



Fig. 212 — Roma, Palazzo Doria. Bernardo da Parenzo: *Tentazioni di Sant'Antonio*.
(Fotografia Anderson).

Il Parenzano, ricercatore minuzioso de' particolari della forma, si compiacque di rendere anche due scenette di genere, che dalla Galleria del marchese Panciatichi a Firenze, passarono nel Friedrich-Museum di Berlino (figg. 221 e 222). Nel primo un giocoliere che fa saltare una scimmia, mentre



Fig. 213 — Roma, Palazzo Doria.

Bernardo da Parenzo: *Fatti della Vita di Sant' Antonio abate*.

(Fotografia Anderson).

un fanciullo suona un piffero e un vecchio dà fiato in un lungo corno, e un altro fanciullo balla. Nell'altro quadretto una donna dalle forme nude, appena velate, suona un lungo piffero, seduta sopra una cassa, cui sono poggiati un altro piffero, un sistro, una trombetta; vicino a lei un uomo pizzica un liuto; più indietro un fanciullo mette acqua in una borraccina, mentre una scimmia gli si appressa, correndo sul margine d'una vasca.

Nonostante la povertà dei mezzi dell'artista, queste scene mettono in chiaro qualche sua tendenza originale. Invece di darci delle danze di Ninfe, era più atto a rappresentare zingari e giocolieri.

Ciò che aveva veduto nel classico suo maestro gl'im-



Fig. 214 — Roma, Palazzo Doria.

Bernardo da Parenzo: *Episodio della Vita di San Ludovico*.
(Fotografia Anderson).

pediva di figurare con piena fedeltà le scene zingaresche; aveva bisogno di richiamare le decorazioni di pilastri all'antica, o tracciare in una base delle lettere che facessero effetto di iscrizioni romane, o coprire la donna che suona il lungo piffero con un velo trasparente come una Baccante, mentre le sarebbe stata propria una gonna a righe multicolori, alla zingaresca.

Molte altre pitture sono attribuite al Parenzano; ma pochissime hanno i caratteri comuni al gruppo d'opere qui



Fig. 215 — Mantova, Accademia Virgiliana. Bernardo da Parenzo: *Santa Chiara*.)

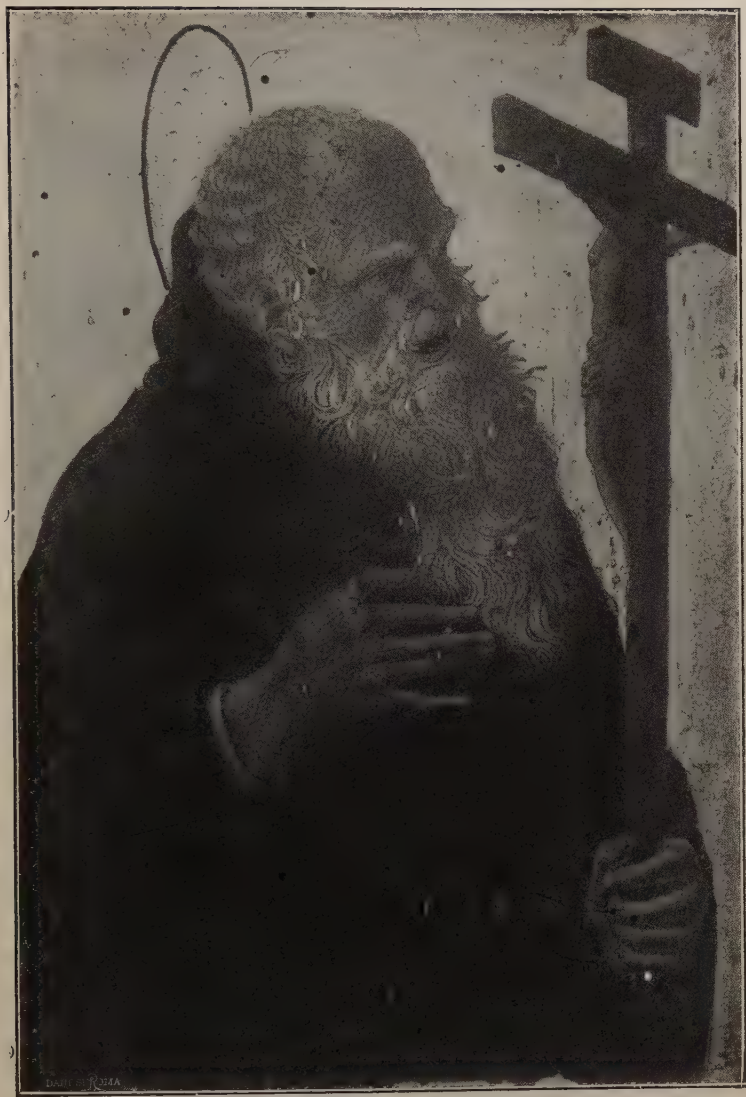


Fig. 216 — Mantova, Accademia Virgiliana. Bernardo da Parenzo: *San Benedetto*.



Fig. 217 — Padova, Chiostro di Santa Giustina. Bernardo da Parenzo: *Io*.
(Fotografia Istituto italiano di Arti grafiche, Bergamo).



Fig. 218 — Padova, Chiostro di Santa Giustina. Bernardo da Parenzo: *Offerte alle Divinità*.

indicate. Diversi maestri padovani rappresentarono scene mitologiche in maniera conforme alla sua, ma senza quel grosso stampo di figure con gli occhi grandi e neri, come presi da incanto o da spavento, con la ricca gamma del colore,



Fig. 219 — Padova, Chiostro di Santa Giustina.
Bernardo da Parenzo: *Trionfo di un Imperatore Romano*.

gli ori sfavillanti negli abbigliamenti, il calore dell'effetto.¹

¹ Non crediamo di potere aggiungere alle opere ricordate nel testo di Bernardo da Parenzo, se non: CLEVELAND (Stati Uniti): Holden Collection: *Un re con seguito di cavalieri in arme*; FIRENZE, Villa Doccia, Collezione Cannon: *Scena mitologica*; LONDRA, Collezione Reale: *San Sebastiano*; LUCCA, Pinacoteca: *San Sebastiano e San Rocco* (scoperti recentemente dal Dottor Roberto Longhi); ROMA, Quadreria Sterbini: Copia antica di una sua scena mitologica; VIENNA, Conte Lanckoronski: *Angelo e demonio che disputano sopra una donna*. Non mancano elementi di simiglianza col Parenzano ai quadri seguenti, datigli dal Berenson, i quali tuttavia non hanno tali e tanti caratteri da asseguarli con piena sicurezza al maestro: ALTENBURG, Lindenau Museum: *Crocifissione*; CREMONA, Museo Ala-Ponzoni: *Natività*; ID., id.: *Natività e San Giovannino*; HARROW, Collezione Stogdon: *Adorazione dei Magi*; LONDRA, Collezione Brinsley-Marlay: Due fronti di cassone con Istorie di Minosse e Dedalo; LONGLEAT, Collezione del Marchese di Bath: *Fuga di Clelia*; MILANO, Collezione Bagati-Valsecchi: *Trionfo*; PARIGI, presso Martin Le Roy: Due figure imitate dal Mantegna.



Fig. 220 — Padova, Chiostro di Santa Giustina.
Bernardo da Parenzo: *Erezione della Croce*.



Fig. 221 — Berlino, Friedrich-Museum.
Bernardo da Parenzo: *Sonatrici ambulanti*.



Fig. 222 — Berlino, Friedrich-Museum.
Bernardo da Parenzo: *Sonatori ambulanti*.

* * *

Un seguace alquanto più discosto dal Mantegna è Jacopo da Montagnana, iscritto nel 1469 nella fraglia pittorica padovana.

Si hanno notizie di lavori suoi, oggi distrutti o quasi, nell'aula del comune di Cividale; nella Cappella del Gattamelata nella Chiesa del Santo, a Padova; ne' chiostri del noviziato, annessi alla stessa chiesa (1487); nel Palazzo civico di Belluno (1490); nella vecchia cappella dell'Arcivescovado (1495) padovano. Nel 1499 era ancora tra i vivi.

Non abbiamo modo di determinare la sua forma primitiva, perchè il punto di partenza del nostro giudizio sull'artista ci è dato dal quadro esistente nell'Arcivescovado, nella vecchia Cappella, la quale porta scritto negli affreschi che l'adornano il nome del Montagnana.

Il quadro (figg. 223 e 224) reca l'*Annunciazione*, nel mezzo, e gli Arcangeli *Michele* e *Raffaele* con *Tobiolo*, ai lati.

L'Arcangelo Gabriele richiama subito un altro dipinto della Galleria di Venezia, cioè l'*Annunciazione* divisa in due tavole (figg. 225 e 226). Anche in questa, Gabriele porta la stessa parrucca ed ha le carni di stucco, le vesti come tirate su cartone, con qualche piega a cordone che vi gira pel lungo. Le due tavole nella Galleria di Venezia, come il quadro dell'Arcivescovado padovano, ci mostrano in qual modo l'arte del Mantegna si fosse smarrita in stucchevoli convenzioni.

Tali materialità del fare ci hanno fatto riconoscere di Jacopo da Montagnana pure il *Beato Giustiniani*, della Galleria di Verona (fig. 227), con quel corpo imbussolato nel cartone, che non lascia trasparire nulla della interna struttura.

Anche il ritratto di una monaca, nella Galleria di Venezia (fig. 228), ha quel suo *tirato* nelle carni, quelle pieghe a mo' di vene turgide, quella espressione melensa.

Questo ciclo di opere mostra come Jacopo da Montagnana nel suo ultimo tempo si accostasse alle forme veneziane; e ne fanno particolare testimonianza oltre la derivazione del *Beato Giustiniani* dal modello di Gentile Bellini, gli affreschi della Cappella nell'Arcivescovado, con 'Cristo e gli Apostoli,

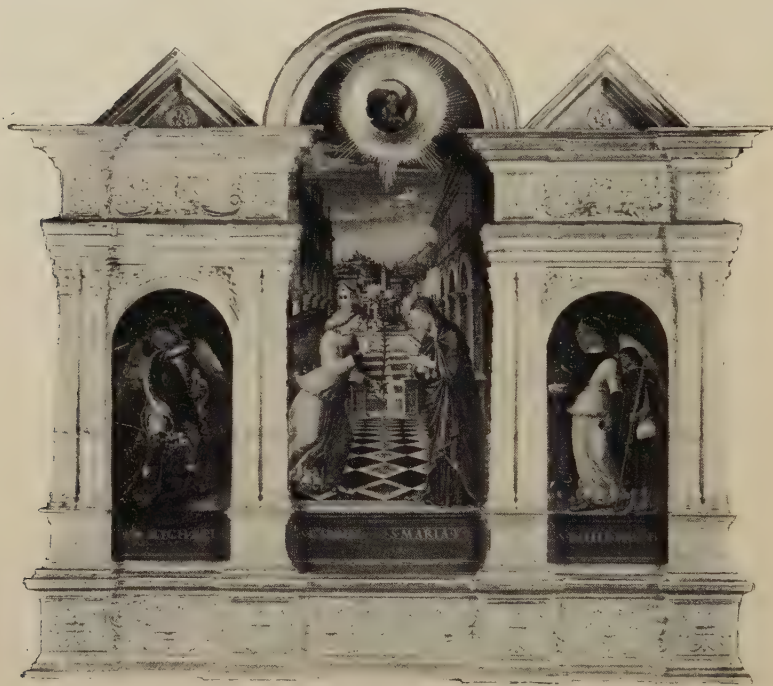


Fig. 223 — Padova, Palazzo Arcivescovile. Vecchia Cappella.
Jacopo da Montagnana: Trittico. *L'Annunciazione tra gli Arcangeli Michele e Raffaele.*

e i fatti principali di questi (es. figg. 229 e 230). Così, mentre il Mantegna saliva ai più alti gradi dell'arte, il piccolo pittore da Montagnana, smarritane la tradizione, toglieva ossa, muscoli e nervi alle forme gagliarde de' suoi primi esemplari, e la penetrazione del sentimento ai nuovi modelli.¹

¹ Delle opere del Montagnana ha fatto già un grosso elenco il Cavalcaselle; ma tanto questi, quanto gli altri che l'hanno seguito, non avendo avuto un punto di partenza sicuro, son caduti, sia pure con molti dubbi e molti punti interrogativi, a dare a Jacopo da Montagnana quasi tutto ciò che vi era di incerto nella scuola padovana della seconda metà del Quattrocento.



Fig. 224 — Padova, Palazzo Arcivescovile. Vecchia Cappella.
Jacopo da Montagnana: Particolare del trittico suddetto. *L'Annunciazione*.



Fig. 225. — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Jacopo da Montagnana: *Arcangelo annunciante* — (Fot. Alinari).



Fig. 226 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Jacopo da Montagnana: *L'Annunciata* — (Fotografia Anderson).

* * *

Tanto al Parenzano quanto a Jacopo da Montagnana si sono assegnati numerosi dipinti, che appartengono ai tanti pittori padovani loro contemporanei, de' quali si hanno notizie biografiche, non la cognizione del lavoro. Giunsero gli ultimi rappresentanti della tradizione mantegnesca oltre il Cinquecento; e contrastarono con le loro forme arcaistiche alle altre evolute e libere.

Nella Galleria di Padova si notano tre quadri che esprimono il faticoso ruminare della materia mantegnesca. L'uno è un trittico: la Vergine della Misericordia, nel mezzo, stende il manto sopra la turba dei fedeli e dei Santi, ai lati. L'altro, che ricorda da vicino il Parenzano, è uno sportello di trittico: *tre Santi* (fig. 231) in una disposizione derivante da quella delle ali dell'ancona di San Zeno. Il terzo è una *Madonna adorante il Bambino* (fig. 232) circondata di angeli e di luce, come soleva Andrea Mantegna, assistita dal Battista e da Girolamo, con qualche debole simiglianza col Parenzano.

Col nome di Filippo da Verona si indicano nella Scuola del Santo tre Istorie, due delle quali appartengono a una mano differente da quella che condusse la terza composizione. Quelle rappresentano l'*Incontro di Sant'Antonio col tiranno Ezzelino* (fig. 233), la *Predica del Santo* (fig. 234), e sono di un pittore che sembra derivare dal Parenzano; la terza rappresenta l'*Apparizione di Sant'Antonio al beato Bellandi* (fig. 235), ed è di un pittore eclettico, già staccato dalla tradizione mantegnesca.

Pittori di quest'ultima forma mantegnesca si incontrano nella scuola del Carmine, frescati anche là in vicinanza di Tiziano Vecellio. Vi sono figurate scene della Vita di Maria.



Fig. 227 — Verona, Museo.
Jacopo da Montagnana: *Il beato Lorenzo Giustiniani*.

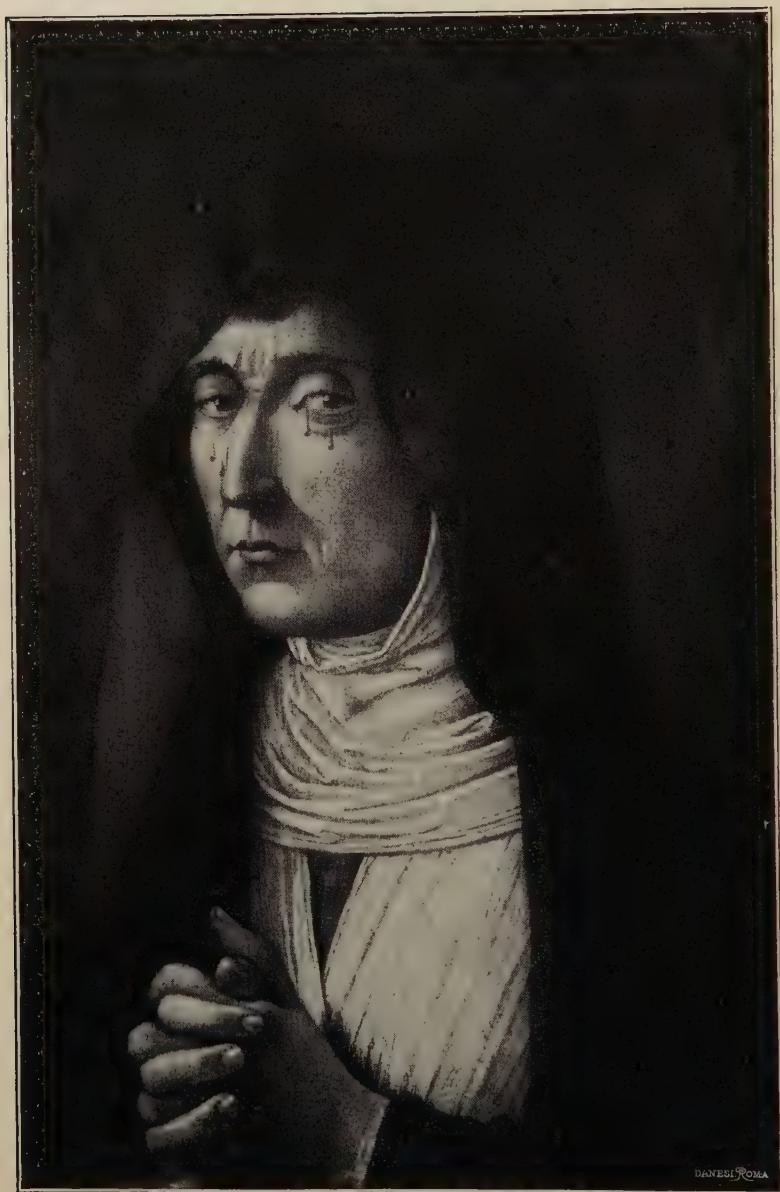


Fig. 228 — Venezia, Galleria dell'Accademia. Jacopo da Montagnana: *Una Monaca*.

Nella *Presentazione di Maria al Tempio* (fig. 236) si vedono, ad esempio, Gioacchino ed Anna conservare l'antico aspetto dato loro dal Mantegna; e altri tipi del medesimo maestro ripetersi in questo e negli altri affreschi, quando già egli era morto, e quando la sua permanenza a Padova era un lontano ricordo.

Anche nella citata *Predica del Santo* si rivedono i burberi vecchi mantegneschi, come per anacronismo, prossimi a gentiluomini in costume cinquecentesco. E, in un basso muro



Fig. 229 — Padova; Palazzo Arcivescovile. Vecchia Cappella.
Jacopo da Montagnana: *Cristo fra due Apostoli*.

rettangolare dietro a un gruppo di donne, sta un riquadro a bassorilievo con una Venere ignuda, quasi a ricordare l'antico amore di Donatello e del Mantegna per le decorazioni classiche anche nelle sacre scene.

Nel dipinto del compagno di questo pittore che eseguì l'*Apparizione al Beato Bellandi*, le figure sono più svelte, dalle teste più piccole, dai movimenti più arditi. Le reminiscenze mantegnesche sono quasi scomparse; e non resta se non la forma quattrocentesca in ritardo o anche la cinquecentesca in veste antica.

Con questi pittori si chiuse a Padova la signoria di Andrea Mantegna, durata più di due generazioni.

* * *

La prima timida penetrazione a Venezia ¹ dell'arte mantegnesca si vede nella pala d'altare di Frate Antonio da Negroponte, in San Francesco della Vigna (fig. 237). Il pittore, che sembra essere stato un seguace di Jacopo Bellini, ci presenta la Vergine seduta in trono, in atto di adorare il Bambino steso sulle sue ginocchia. Egli accolse così la rappresentazione ridotta della Natività in una forma plastica quale Bartolomeo Vivarini conserverà sempre, dopo averla già determinata con Antonio, suo fratello, nel polittico della Pinacoteca bolognese.

Probabilmente la plasticità della rappresentazione così fortemente sintetica, appropriata alla parte mediana dell'anonca d'altare, deriva da Padova, donde Antonio da Negroponte trasse il vaso baccellato e ansato al sommo dell'arco, e la decorazione che lo circonda, di festoni di frutta, legati da nastri serpeggianti. Di qua e di là dalla nicchia centinata, dove siede la Vergine, due edicole gotiche alla veneziana, dalle aperture e dai trafori lasciano scorgere abbondanti frutteti. Ma nel basamento delle edicole son bassorilievi con genietti alla donatelliana. E intorno al gruppo Divino si accostano gli angeli adoranti. È tutta una nuova festività, in cui spuntano, tra la ricchezza antica, i germi dello stil novo. Il gotico sta per disparire unito ai primi conati della Rinascita.

Le membra del Bambino, dormente sulle ginocchia materne, non vi si adagiano ancora; e gli angeli festanti non hanno ancor presa robustezza. In ogni modo tra quel pispiglio

¹ Sull'arte veneziana del Quattrocento cfr. B. BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance*, 2^a ed., Londra 1895; CAVALCASELLE e CROWE, *A History of Painting in North Italy*, edito da T. BORENIUS, Londra 1912, vol. II; PAOLETTI e LUDWIG, *Nuovi contributi d'archivio alla storia della pittura veneziana*, in *Repert. f. Kunstwissenschaft*, 1899, fasc. IV; LIONELLO VENTURI, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia 1907.

di uccelli, quello splendor di frutta in quel fantastico viridario, si sente spirare la nuova aura di artistica vita padovana.



Fig. 230 — Padova, Palazzo Arcivescovile. Vecchia Cappella.
Jacopo da Montagnana: *Santo Apostolo*.

* * *

I segni precursori dell'arte di frate Francesco da Negroponte si rintracciano senz'alcun contrasto in Bartolomeo



Fig. 231 — Padova: Museo Civico.
Maestro padovano affine a Bernardo da Parenzo: Sportello con tre *Santi*.

Vivarini,¹ il quale, nato nel 1432, si staccò subitamente dalla maniera di Antonio, suo fratello, e anche nell'ultimo tempo della collaborazione con lui, cioè nel polittico frammentario della Collegiata di Pausola e in quello del Muni-



Fig. 232 — Padova, Museo Civico.

Seguace del Mantegna: *La Madonna adorante il Bambino
fra i Santi Giovan Battista e Girolamo.*

cipio, già in San Francesco, di Osimo, influi certo sul fratello per dare ai dipinti forme prossime all'ancona del Man-

¹ Bibliografia su Bartolomeo Vivarini: C. ARU, *Un quadro di B. Vivarini*, in *L'Arte*, 1905; BORENIUS, *Three Paintings by Bartolomeo Vivarini*, in *Burlington Magazine*, luglio 1911; G. CAGNOLA, *Un'opera inedita della scuola di Murano*, in *Rassegna d'Arte*, 1903; ID., *Il Vivarini di Viadana*, in *id.*, 1907, p. 139; G. GALLO, *Un dipinto del Vivarini e altre opere dimenticate in Calabria*, in *La Vita*, Roma, 20 novembre 1907; MASON-PERKINS, *Una tavola di Bartolomeo Vivarini*, in *Rassegna d'Arte*, 1911; G. SINIGAGLIA, *De' Vivarini*, 1905.

tegna in Santa Giustina. Bartolomeo Vivarini nell'esordire ci appare prima da solo con una *Madonna col Bambino* di Sir Hugh Lane, a Londra, e nel 1449 col polittico di Viadana; poi in collaborazione col fratello Antonio nel grande



Fig. 233 — Padova, Scuola del Santo.

Tardo seguace del Mantegna: *Incontro di Sant'Antonio con Ezzelino*.

(Fotografia Alinari).

polittico della pinacoteca di Bologna, segnato coi loro nomi nel 1450.¹ E insieme col fratello dipinse ancora per qualche

¹ Il CAGNOLA (art. cit. 1907) discorrendo del *Vivarini di Viadana* non fu propenso ad attribuire a Bartolomeo il dipinto con la data del 1449 e la firma in carattere gotico col nome *Barthol...*, firma che C. V. FABRICZY (*Una scultura del Rinascimento in Viadana*, in *Rassegna d'Arte*, 1905) aveva interpretato con sicurezza per quella di Bartolomeo

anno, nel '52, in un trittico della Collezione Cagnola a Milano, in un grande polittico, ora diviso nelle sue parti ne' magaz-



Fig. 234 — Padova, Scuola del Santo.
Tardo seguace del Mantegna: *Predica di Sant' Antonio*.
(Fotografia Alinari).

zini del Friedrich-Museum a Berlino, quindi per le Chiese di Pausola e di Osimo.

Nel '59 firma da solo il dipinto *Beato Giovanni da Capistrano*, nel Museo del Louvre, e la *Madonna* nel Museo Vetrario di Murano. Forse fin d'allora tenne propria bottega,

Vivarini. Tuttavia il Cagnola notò nella guasta pittura la maniera muranese e specialmente quella di Antonio, così da lasciar sospettare che essa sia appunto primitiva manifestazione artistica di Bartolomeo, che nel 1449 non poteva essere indipendente dal fratello.

separata da quella di Antonio. Nel '64 forma il grande quadro a caselle dell'Accademia di Belle Arti di Venezia; e nel '65 l'altro, senza la ripartizione a scomparti, della Pinacoteca di Napoli, nel quale l'influsso del Mantegna è più determinato. Tale influsso al suo grado maggiore traspare in un'imitazione, ora al Museo di Sassari (a. 1470), della Madonna mantegnesca dalla quale derivarono le altre di Berlino, e della Raccolta Butler ora dispersa.

Sino al 1470 la notizia più importante che si ha del maestro si riferisce a l'allogazione di *un teler in do pezi suso i qual dé depenzer la istoria de Buram*, fatta a lui e ad Andrea da Murano dalla Scuola grande di San Marco.

Nel 1471 dipinse la *Madonna col Bambino*, ora nella Galleria Colonna a Roma, mettendovi per la prima volta la scritta con la quale si è creduto determinar le opere di bottega. Dal '70 al '73 quattro donne e un pittore lasciano denaro per la fattura di un trittico in Santa Maria Formosa, che fu eseguito da Bartolomeo nel 1473. In quell'anno il pittore eseguì pure per San Giovanni e Paolo un *Sant'Agostino*. Da quel tempo Bartolomeo Vivarini comincia con la sua bottega a fabbricare ancone d'altare, traendo pro dei motivi già svolti nelle sue precedenti pitture. Molte portano la scritta: *Opus factum per Bartolomeum Vivarinum*; tuttavia il maestro non vi era estraneo.

Nel 1473, secondo il Ridolfi, nella Crociera della Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, disegnò la grande vetrata, la quale fu poi più volte rinnovata. Nel '74 condusse un trittico, *San Marco e quattro Santi*, nella Chiesa dei Frari; nel '75, un polittico per la chiesa di Conversano nelle Puglie, ora nella Galleria di Venezia, opera tra le più campagnuole della bottega dell'artista, e una *Madonna fra Santi* nella chiesa di Lussingrande, nell'Istria. Nell'anno seguente colorì la *Madonna e Santi*, per San Nicola di Bari; nel '77 fece il polittico a cinque scomparti, con *Sant'Ambrogio* nel mezzo e altri Santi ne' rettangoli centinati, a lato, nella Galleria



[Fig. 235 — Padova, Scuola del Santo.
Tardo seguace del Mantegna: *San' Antonio che appare al beato Bellandi*
(Fotografia Alinari).

Imperiale di Vienna; nel '78, un trittico con predella, a San Giovanni in Bragora. Due anni dopo firmò un trittico ora frammentario a Sant'Eufemia; nell'81, una *Madonna col Bambino* conservata nella Pinacoteca di Torino; nell'82, una pala d'altare per Santa Maria Gloriosa de' Frari, con la *Madonna e il Bambino* nel mezzo, *quattro Santi*, ai lati, e *Cristo sui*



Fig. 236 — Padova, Scuola del Carmine.
Tardo seguace del Mantegna: *La Presentazione di Maria al Tempio*.

sarcofago nella cimasa. A Bergamo si trova una *Madonna col Bambino*, separata dalle due tavole coi *Santi Pietro e Michele* che le erano congiunte: reca la data del 1485, la stessa che si legge nel *San Giorgio* della Galleria di Berlino e in una pala, già in Sant'Andrea ad Arbe, in Dalmazia, ora nel Museo artistico di Boston. A Milano, nella Galleria Melzi d'Eril, è un *San Cristoforo fra i Santi Sebastiano e Rocco*, dell'anno 1486; a Bergamo, nella Galleria dell'Accademia, con la data dell'88 un'altra *Madonna col Bambino*. Del '90 è la



Fig. 237 — Venezia, San Francesco della Vigna.
Antonio da Negroponte: *Madonna col Bambino*.

Santa Barbara della Galleria di Venezia, dello stesso anno; in quel di Bergamo esisteva pure un grande polittico, ora nella Raccolta Spiridon, a Parigi; e del 1491 esiste nella Galleria dell'Accademia un *San Martino tra il Battista e Sebastiano*.

Del '99, ultima data delle notizie biografiche dell'artista, forse è il quadro rappresentante la *Morte di Maria*, già nella Certosa di Padova, poi nella Galleria Nortwik, a Londra. Il Moschini vi lesse quella data che fu abrasa e da altra sostituita. Bartolomeo morì probabilmente in quell'anno o poco dopo.

Collaborando col fratello Antonio, egli si attenne naturalmente alla sua maniera, come in particolar modo dimostra la sua prima opera, la *Madonna adorante il Bambino* (a. 1448), presso Sir Hugh Lane, a Londra, edita dal Borenius. Quando nel 1450 venne meno Giovanni d'Alemagna, socio di Antonio, Bartolomeo aveva già dovuto fare le sue prime armi nella bottega fraterna; allora, cresciuto d'anni e nella pratica dell'arte, sostituì l'Alemanno, e con Antonio condusse la straricca tavola d'altare, ora nella Pinacoteca di Bologna (fig. 238), e più tardi quelle di Pausola (fig. 239) e di Osimo. Nella prima tavola (a. 1450) i due compagni di lavoro uniscono e confondono le loro forme. Antonio, avvicinatosi già al collaboratore Giovanni d'Alemagna, aveva abbandonato in parte i dolci esemplari di Gentile da Fabriano per dare alle sue immagini una maggiore consistenza. Si era andato ingrossando e afforzando: per essere solenni i suoi santi si eran fatti di ferro; per esser forti parevan truci.

Bartolomeo fece sua quest'ultima maniera del fratello; e anche quando lavorò solo da principio ne continuò le forme, pur provandosi a toglierne i residui del gotico. Così nel *Beato Giovanni da Capistrano* (fig. 240), nel Museo del Louvre (1459) e, meno, nella *Madonna* dello stesso anno nel Museo Vetrario di Murano (fig. 241).



Fig. 238 — Bologna, Pinacoteca.
Antonio e Bartolomeo Vivarini: Particolare del polittico.
(Fotografia Poppi).

In questa e nella pala d'altare del 1464, ora alla Galleria di Venezia (figg. 242 e 243), scorgiamo quel che è divenuta la *Madonna adorante il Bambino steso sulle ginocchia*, quale si vede nella parte mediana della tavola di Bologna. Qui, sul capo nimbato della Vergine, due angioletti



Fig. 239 — Pausola, Collegiata.
Antonio e Bartolomeo Vivarini: Frammento di polittico.
(Fotografia Gargioli).

abbassano una corona gemmata; nell'altra di Venezia, il fondo è senza interruzione: mancano gli angioletti incoronanti; e appena un piccolo circolo, invece del grosso cerchione, si disegna intorno al capo della Madonna. La Cattedra d'onore, con pilastrini coperti da pinnacoletti, nel quadro di Bologna, diviene tutta quadrata, senza punta; il drappo che sta dietro si stende diritto, non ondulato. La predella forma, a Venezia, un gradino a linea orizzontale, non arcuato com'è a Bologna. La semplificazione e la squadratura nell'apparato



Fig. 240 — Parigi, Louvre.
 Bartolomeo Vivarini: *San Giovanni Capistrano*.
 (Fotografia Alinari).

della composizione si ritrovano anche nelle figure della Vergine e del Bambino. Ella si è fatta più ampia; la testa non ha la sopraelevata cervice e l'altissima fronte, così che i li-



Fig. 241 — Murano, Museo Vetrario.
Bartolomeo Vivarini: *Madonna annunciata*.

neamenti si dispongono più regolarmente. Le mani con le dita meno allungate si giungono a conca, e le vesti più ampie cadono sulla predella. Il Bambino, col corpicciuolo



Fig. 242 — Venezia, Pinacoteca. Bartolomeo Vivarini: Politico.
(Fotografia Alinari).

arcuato a Bologna, si stende e si affonda meglio nel grembo della Madre; e la sua testina ricade indietro, appoggiata alla destra, rendendo l'espressione del sonno non significata nel quadro bolognese. Vi è dunque nel gruppo divino uno studio di accostar le forme alla realtà, di misurarle con maggior rigore.

Tanto si nota anche nelle figure dei Santi, entro gli scomparti gotici ai lati della Madonna. Il gotico a Bologna si dispone in forme architettoniche, così che le caselle si annicchiano come dentro a tante torricciuole; invece a Venezia appena son tracciati i riquadri, come per vezzo decorativo. E le figure non toccan più il vertice degli archi, ma, incassate più nelle caselle, piene e più libere, piantano non sulle brevi basi, bensì sul piano disteso. Tutte le figure perdono l'ampia vòlta craniale; gli occhi grandi si aggrottano sotto l'arco delle sopracciglia; tumide le labbra si schiudono, e più tondeggia il mento. A tutta questa elaborazione delle vecchie forme apprese dal fratello, Bartolomeo era spinto dalle nuove idee artistiche che spiravan da Padova.

Il Mantegna era già stato a Venezia, vi si era imparentato con la famiglia maggiore di artisti, e la sua fama vi risonava altissima. Prima del '56 Cosmè Tura, dopo esser passato per Padova vi aveva soggiornato; Marco Zoppo, fuggito dallo studio dello Squarcione, vi teneva bottega; lo Squarcione stesso, probabilmente trasformato dagli esempi di Donatello, nel '63 lavorava a Venezia.

Non solo per i diffonditori dello stil nuovo e delle nuove tecniche, l'arte padovana s'irradiava così nella città della laguna; ma anche per la gran luce che dai nuovi monumenti padovani splendeva come da un faro.

La elaborazione di Bartolomeo delle sue vecchie forme nel quadro della Galleria di Venezia per avvicinarle alle nuove, meglio si spiega e diviene rinnovamento nel quadro della pinacoteca di Napoli (fig. 244), eseguito nel 1465, soltanto un anno dopo. La Vergine siede in trono, dove le



Fig. 243 — Venezia, Pinacoteca.
Bartolomeo Vivarini: Particolare del polittico suddetto.
(Fotografia Anderson).

forme gotiche non si trovano più; anzi gli ornati della Rinascita adornano i pilastrini, le rosette si appuntano entro le volute. Una ghirlanda di frutta a mazzi con nastri serpeggianti circonda la centina del trono, secondo l'uso di Marco Zoppo.

E come questi ai lati del trono della Vergine, nella Madonna di Lord Wimborne, pose due angeli cariatidi, così Bartolomeo fece sorgere due canefori nei pilastrini del seggio marmoreo. Dai cesti che portan sul capo, colmi di verdura, si diparte la grande ghirlanda. Sulle basi del trono, fra testine di cherubini, sono altre corone di frutta.

Anche Bartolomeo Vivarini si era fatto fruttaiuolo, alla padovana. Quattro Santi stanno ai lati del trono. Le loro figure spiccano sopra il verde rallegrato da frutta splendenti. I santi così sono usciti dalle caselle dei polittici, e si vedono in due coppie simmetriche, scorcianti, ai lati del trono, come in Marco Zoppo, in Giorgio Schiavone e altri padovani. Questa tavola presenta Bartolomeo affrancatosi dalle vecchie formule gotiche e dalla scuola del fratello. Egli però, trovandosi impacciato nel rappresentare tutti i santi che avevan trovato più facilmente il lor posto nelle caselle de' polittici, a seconda del desiderio dei pii committenti, pensò trarsi d'impaccio mettendo quattro santi più che a mezza figura sopra arcate di cumuletti di nubi e fra le teste alate di cherubini, così come fece nella cimasa della Galleria Crespi, a Milano, dove gli angeli, intorno a Cristo morto, appaiono in una corona di nubi. Riempì il fondo con mezze figure quali si vedevano prima sporgere dall'ordine superiore de' polittici, ma dimostrò di non aver pienamente inteso il rinnovamento delle pale d'altare. Confrontando la Madonna che adora il Bambino dormiente sulle ginocchia, nella tavola napoletana, con quella precedente descritta, della Galleria di Venezia, si trova un progresso, specie nel Bambino dormiente, che non più appoggia la destra alla testina, ma lascia ricader questa sul braccio abbandonata: e meglio volgesi il

corpicciuolo sul grembo materno. In tutte le altre figure Bartolomeo continua la trasformazione dei tipi dell'ancona di Bologna, e, contento di segnare con larghezza i piani facciali e mettere a posto con fermezza i tratti essenziali, poco si



Fig. 244 — Napoli, Pinacoteca nel Museo Nazionale.
Bartolomeo Vivarini: *Madonna fra quattro Santi* — (Fotografia Anderson).

cura del resto. Perciò quelle figure tengono del primo sbizzo, quale avrebbe potuto fare un intagliatore in legno, che poi, senza perdersi in altre ricerche, avesse stuccato e colorato i suoi personaggi.

Essi quindi riescono grossi, coi grandi occhi, i pronunciati zigomi, le forti mandibole, le mani strette al polso con

le dita nodose. Sembrano bifolchi o barcaroli di Murano che per una sacra rappresentazione indossino abiti monacali o vescovili; e, imbranditi pastorali o croci, afferrati grandi messali, muovano con quelle armi alla guerra Santa.

Un modello del Mantegna ispirò Bartolomeo Vivarini a una espressione tenera della maternità di Maria, nel quadro di G. Mc. Neil Rushforth, a Londra (fig. 245); e nell'altro del Museo di Sassari, datato 1470 (fig. 246). Nel primo la Vergine si vede entro un'edicola coi pilastrini ornati da candelabre, terminate con ciuffi di foglie, quali si ripetono sulla tavola napoletana. Lungo il lato superiore corre il festone di grosse frutta a mo' dei Padovani. Il Bambino poggia i piedini su un parapetto e li stringe alla madre divina, la quale si mostra col Figlio come al davanzale di una finestra, sulla oscurità del fondo d'una stanza. Maria china gli occhi e si piega sulla testina del fanciullo che languidamente la guarda, lasciando di curarsi delle ciliegie che ha nella destra e tenendosi lieve con l'altra mano al pollice della sinistra, delicatamente stesa della Madre. Questo quadretto è una delle più dolci cose uscite dal pennello di Bartolomeo Vivarini. E solo se non ci fossero quelle lunghe dita a coprire il petto del fanciullo e qualche altro particolare dimostrante la sua poca duttilità, ci meraviglieremmo anche più del progresso raggiunto sotto la ispirazione del Mantegna.

Mentre prima del 1470 l'ispirazione pareva ricevuta indirettamente da Bartolomeo, qui e nella Madonna di Sassari si rivela derivare da un esemplare direttamente. Più stretto e intimo è il gruppo della Vergine col Bambino a Sassari; come più stretta dev'essere la derivazione dal Mantegna, e particolarmente dal modello dal quale dipendono pure la Madonna citata di Berlino e l'altra già presso il Butler a Londra. E se Bartolomeo non avesse alquanto scemata l'espressione, certo nel modello originale, col far mettere un dito in bocca al Bambino, la sua imitazione sembrerebbe un massimo sforzo per accostarsi a immagini di grandezza soverchiante.

Più tardi il Vivarini ripeté l'immagine di Sassari nel quadretto del Museo Fogg a Cambridge, negli Stati Uniti di America, con qualche accentuazione men delicata, men fine,



Fig. 245 — Londra, presso il sig. Rushforth, Bartolomeo Vivarini: *Madonna*.

come s'egli si trovasse già alquanto lontano dal modello ispiratore. E ripeté ancora il movimento affettuoso del Bambino che si stringe alla Madre nel quadro (fig. 247), notevole per il chiaroscuro e il rilievo, della Raccolta Platt, a Englewood (New Jersey).



Fig. 246.— Sassari, Museo. Bartolomeo Vivarini: *Madonna col Bambino*.

Col quadro di Sassari, del 1470, Bartolomeo abbandona quasi del tutto la rappresentazione della Madonna adorante il Bambino steso sulle sue ginocchia. Ella non ritorna se non in un dipinto della Galleria di Bergamo, del 1488 (fig. 248).

Nel '71 la *Vergine* della Galleria Colonna, a Roma, presenta il Bambino benedicente seduto sulle ginocchia di lei; nel '78, nell'ancona di San Giovanni in Bragora (fig. 249), il Bambino scherza con la sinistra della Vergine, sempre graziosamente distesa; nell'81 Maria, nel quadro di Torino, solleva una mano come per mostrare il delicato tesoro affidatole del Fanciullo, che siede sopra cuscini, secondo la maniera particolare del fratello Alvise; nell'82, nell'ancona della chiesa de' Frari a Venezia (fig. 250), la divina Madre pare trattenga il Figliuolo che fa un gesto sforzato, come per rifuggire alla vista di cosa ingrata; nell'85, ancora a Bergamo, il Bambino, più animato, sembra volgersi all'alta mediatrice. Tutte queste ricerche di movimenti diversi son fatte con gli stessi materiali: la Vergine abbassa sempre gli occhi e china leggermente il capo; il Bambino è ancora il grosso fanciullo coi grandi occhi, la bocca socchiusa e il mento tondo. Bartolomeo Vivarini si serve tuttora delle stesse stampe; così che le varianti, quali si notano nella Madonna di Torino del 1481 e in quella di Bergamo del 1488, molto probabilmente indicano un passeggero influsso alvisiano.

Il progresso avvenuto in Bartolomeo Vivarini verso il 1470, in breve si arresta. Egli ritorna in generale alle sue tavole a scomparti, benchè divisasse questi più larghi e li chiudesse in alto quasi sempre con archi a tutto sesto, esempio il frammento con *tre Santi* della Raccolta Frizzoni-Salis, a Bergamo (fig. 251). Ripete i beati in coppie scorciati, quali si sono vedute nella tavola napoletana: così nell'ancona di San Giovanni in Bragora, come nella più tarda dei Frari; ma in quest'ultima li unisce meglio, stringendoli in colloquio. Abbandona quasi del tutto la fioritura



Fig. 247 — Englewood, Raccolta Platt. Bartolomeo Vivarini: *Madonna*.

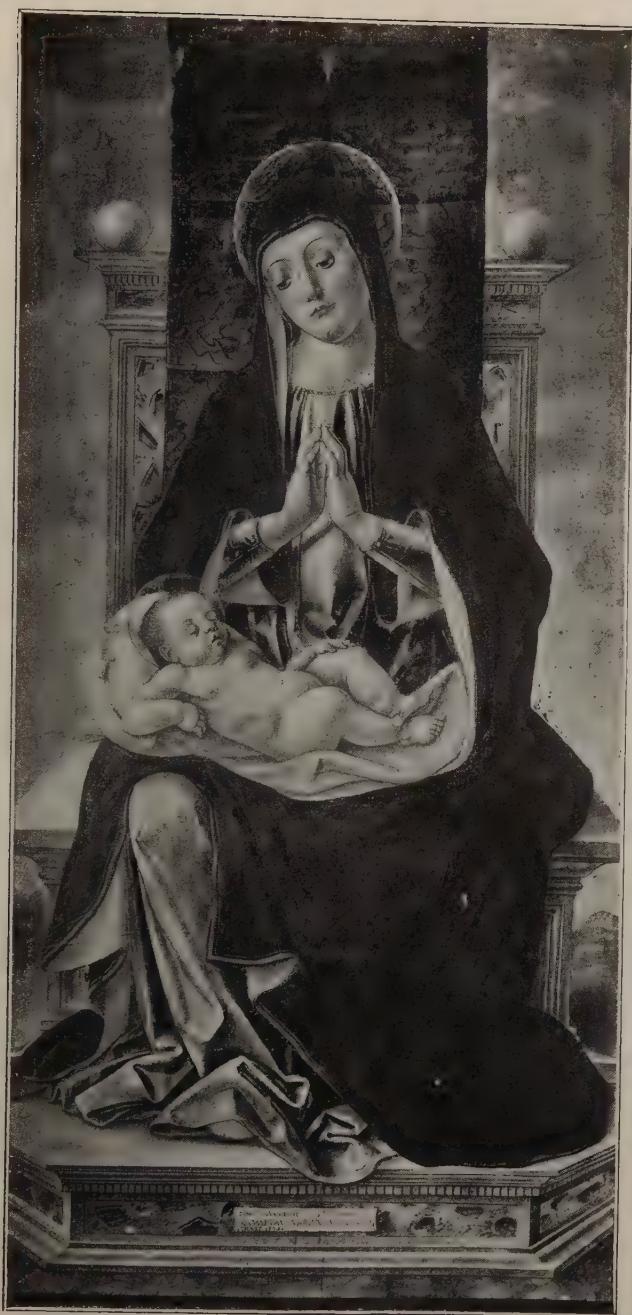


Fig. 248 — Bergamo, Galleria dell'Accademia.
Bartolomeo Vivarini: *Madonna adorante il Bambino*.
(Fotografia Anderson).

di frutta splendenti, che riappare soltanto nella pala ai Frari del 1474 (figg. 252 e 253). Il riduttore delle forme del fratello Antonio, riduce, semplifica via via quelle apprese dai man-



Fig. 249 — Venezia, Chiesa di San Giovanni in Bragora.
Bartolomeo Vivarini: *Madonna tra il Battista e Sant'Andrea*.
(Fotografia Anderson).

teseschi. Scarso era il fondamento dell'arte del Veneziano fallimmagini per potere accogliere e svolgere il nuovo.

Nella parte mediana del trittico di San Marco, ai Frari (fig. 253 cit.), continuano le reminiscenze classiche e mantegnesche della tavola napoletana: sulla cattedra dell'apostolo mette i putti reggenti i festoni, ma poi in uno spazio angusto,

tra i pilastri della cattedra e quelli dello scomparto, incastra angeli con grosse ali. Ad ogni modo presentò una novità con altri due angeli soranti il liuto e la viola ai piedi del



Fig. 250 — Venezia, Chiesa dei Frari.

Bartolomeo Vivarini: *La Madonna fra quattro Santi*. Nella cimasa, *Cristo nel sarcofago*.
(Fotografia Alinari).

trono. In generale par gli mancasse lo spazio per svolgere le sue composizioni, non potesse dare aria e respiro alle figure, concepite sempre chiuse entro caselle. Nel gran quadro

di Santa Maria Formosa, sotto il mantello della lunghissima Madonna (fig. 254), le teste dei committenti si spingono, si urtano; e nel quadro della Galleria di Londra, la *Madonna col Bambino fra i Santi Paolo e Girolamo* (fig. 255), rese le proporzioni dei Santi minori di quelle del gruppo mediano e li fece sporgere a fatica dai lati dell'anconetta. Piuttosto che gentilezza nelle figure, si compiace a rappresentare l'autorità sovrana dei Santi. *San Marco* ai Frari mostra la forza rude di un nocchiero; *Sant' Agostino* (fig. 256), ai Santi



Fig. 251 — Bergamo, Collezione Frizzoni-Salis. Bartolomeo Vivarini: *Tre Santi*.

Giovanni e Paolo, mitrato in paludamenti pontificali, impugnante il pastorale, guarda con occhi sbarrati come pilota di fronte al pericolo; Anna e Gioacchino, nel quadro di Santa Maria Formosa, sembrano, lei una vecchia badessa, lui un mercante giunto da terra lontana; nello stesso quadro Maria neonata è un enorme fantoccio.

Con l'andar degli anni, specialmente al tempo della riforma antonelliana in Venezia, Bartolomeo Vivarini si studia a staccar le teste appiccate delle sue figure sacre, a rendere i volti meno ossei e più espressivi. Nell'ancona di San Niccolò di Bari (fig. 257) del 1476, liberò la composizione da caselle, ma non seppe ricorrere se non al vecchio modello di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, cioè alla gran tavola che



Fig. 252 — Venezia, Chiesa dei Frari.
 Bartolomeo Vivarini: *San Marco fra quattro Santi*.
 (Fotografia Alinari).



Fig. 253 — Venezia, Chiesa dei Frari.
Bartolomeo Vivarini: Particolare del trittico suddetto. *San Marco*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 254 — Venezia, Chiesa di Santa Maria Formosa.
Bartolomeo Vivarini: Particolare di trittico, *La Vergine e devoti*.
(Fotografia Anderson).

oggi si vede nella Galleria di Venezia. Innalzò del pari un recinto merlato, dietro il quale spuntano le vette degli alberi; ma in quel quadro il Fanciullo benedicente si muove con una certa vivacità e i Santi laterali si distaccano alquanto, curvandosi l'un verso l'altro. Minore rigidità è pure nel polittico di Vienna del 1477 (fig. 258).

Rivediamo nella tavola della Chiesa de' Frari (fig. 250 cit.) i quattro Santi del quadro di Bari, ai lati del trono della Vergine, non con le teste accostate, come nell'ancona più antica della stessa chiesa, ma volte l'una verso l'altra, con modellatura più complessa e particolareggiata, con chiaro-scuro a maggiori trapassi.

Il Sant'Andrea che si vede a sinistra, dall'ampia capigliatura arricciolata, dalla barba non a cordoni metallici, come gli altri vegliardi de' quadri precedenti, ha una nuova grandezza. Così la testa di *San Giorgio* (fig. 259), nel quadro di Berlino (a. 1485), con un riflesso di luce nella parte in ombra, ha una certa grazia giovanile; e la *Santa Barbara* della Galleria di Venezia del 1490 (fig. 260), fissa gli occhi calmi; e la *Santa Maddalena* della Galleria stessa, pur chinando il capo, come le Madonne sogguardanti il Bambino, ha una espressione più delicata e più viva. Nello stesso anno, dipingendo il grande polittico ora presso lo Spiridon, a Parigi (fig. 261), Bartolomeo senti la vecchia scorza dura e callosa intenerirsi, i piani delle figure moltiplicarsi, il chiaro-scuro meglio avvolgerle; ma poco poteva mutare le inveterate abitudini. La mano delicatamente stesa della Vergine, col pollice arcuato e l'indice ripiegato, il palmo gonfio, quale abbiamo veduto nell'ancona del '64, all'Accademia di Venezia, la rivediamo ancora nella *Santa Barbara* e nel polittico Spiridon.

Essa è un segno della poca mutabilità del pittore.

Si è creduto che molte delle opere che ci hanno aiutato a dare qui il disegno dell'arte di Bartolomeo Vivarini appartengano alla bottega di lui, ogni volta che si trova la iscri-



Fig. 255 — Londra, Galleria Nazionale.
Bartolomeo Vivarini: *Madonna fra i Santi Paolo e Girolamo*.
(Fotografia Braun).

zione: *Opus factum per Bartolomeum Vivarinum*. Forse il ritrovarsi di questa scritta nella tavola che da Conversano



Fig. 256 — Venezia, Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.
Bartolomeo Vivarini: *Sant'Agostino* — (Fotografia Anderson).

passò nella Galleria di Venezia, lavoro della bottega, ha dato luogo a quella ipotesi. Ma il confronto del polittico di Conversano con altri dipinti quasi contemporanei, aventi lo

stesso cartello, lascia distinguere il lavoro della bottega da quello proprio di Bartolomeo.¹

Molti furono gli aiuti e i seguaci del maestro; uno, anche



Fig. 257 — Bari, Basilica di San Nicola.

Bartolomeo Vivarini: *Madonna fra quattro Santi* — (Fotografia Moscioni).

più aggraziato di lui, gli tenne dietro nel momento migliore,

¹ Alle opere indicate di Bartolomeo Vivarini sono aggiunte le seguenti, alcune attribuite alla scuola:

ALMENNO SAN BARTOLOMEO, Chiesa: *Madonna* (1485); BARI, Museo: *San Francesco fra quattro Santi*; BASSANO, Museo Civico: *Salvatore*; BERGAMO, Galleria dell'Accademia: *La Trinità e due Angeli*; ID., id.: *Due Angeli con le braccia conserte*; BOSTON, presso Quincy Shaw: *La Maddalena*; FERMO, citato presso il conte Bernetti: *Santi*

cioè quando Bartolomeo era preso dall'arte mantegnesca. Probabilmente è l'autore di due quadri, l'uno, la *Madonna col Bambino ed angeli musicanti*, nel Museo Poldi-Pezzoli, a Milano (fig. 262), l'altro la *Madonna col Bambino*, nella Galleria di Venezia (fig. 263). A questi si approssima il trit-



Fig. 258 — Vienna, Museo Imperiale.
Bartolomeo Vivarini: *Sant' Ambrogio tra quattro Santi*
(Fotografia Bruckmann).

tico con la *Madonna tra l'Arcangelo e l'Annunciata*, del Museo Correr (fig. 264). —

Un altro seguace è l'autore del trittico, pure nel Museo Correr (fig. 265), dove, nel mezzo, è parafrasata una Madonna di Bartolomeo adorante il Bambino steso sulle sue ginocchia.

Francesco e Giacomo; FILADELFIA, Collezione John Johnson: *Santi Giacomo e Francesco*; FIRENZE, Galleria degli Uffizi: *Santo Vescovo* (frammento di opera tarda); HILDESHEIM, Museo: *San Marco*; MORANO CALABRO, Chiesa: *Madonna col Bambino*; NEW-YORK, presso Mr. J. B. Morgan: *Adorazione dei Magi* (opera evidente di scuola); RANICA (Bergamo), Chiesa Parrocchiale: *Quattro Santi*; VENEZIA, Galleria: *Natività* (di un seguace); Id., Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo: *Santi Domenico e Lorenzo*; Id., Chiesa della Salute: *Due Santi a mezzo busto*; Id., Chiesa di Santo Stefano: *Due Santi*; Id., Museo Correr: *Madonna*; Id., id., sala XV, n. 28: *Madonna*.



Fig. 259 — Berlino, Friedrich-Museum. Bartolomeo Vivarini: *San Giorgio*.
(Fotografia Hanfstaengl).



Fig. 260 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Bartolomeo Vivarini: *Santa Barbara* — (Fotografia Anderson).

E qui, nella testina del Putto, è una accentuazione maggiore, che non in questo maestro, di lineamenti mantegneschi. A uno di questi pittori appartiene verosimilmente il ritratto del doge Francesco Foscari in quel medesimo Museo (fig. 266).



Fig. 261 — Parigi, Collezione Spiridon. Bartolomeo Vivarini: Polittico.

Un altro che ha qualche forma comune con Bartolomeo, ma anche una più spiccata derivazione mantegnesca, colorì i due quadri, la *Deposizione*, nella Chiesa parrocchiale di Cittadella nel Veneto, e la *Crocifissione*, nel Museo di Pesaro. Ben più elegante di lui è il Vivarinesco che fece i mirabili disegni di carte da giuoco, volgarmente conosciuti sotto il



Fig. 262 — Milano` Museo Poldi-Pezzoli
 Seguace di Bartolomeo Vivarini: *La Vergine col Bambino incoronata,
 fra angeli musicanti* — (Fotografia Anderson).



Fig. 263 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Seguace di Bartolomeo Vivarini: *Madonna col Bambino*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 264 — Venezia, Museo Correr.
 Seguace di Bartolomeo Vivarini: Trittico. *Madonna fra l'Arcangelo e l'Annunciata.*



Fig. 265 — Venezia, Museo Correr.
 Seguace di Bartolomeo Vivarini: *Madonna tra i Santi Girolamo e Agostino.*
 (Fotografia Anderson).

nome di Tarocchi del Mantegna, de' quali si ha una prova singolare nel Museo Malaspina di Pavia.

S'incontra a Pavia, nello stesso Museo, un altro seguace



Fig. 266 — Venezia, Museo Correr.

Seguace di Bartolomeo Vivarini: Ritratto del *Doge Francesco Foscari*.

di Bartolomeo in una *Madonna col Bambino* (fig. 267) di forme meno crude.

Fu seguito Bartolomeo assai per tempo da Quirizio da Murano, il cui primo quadro, del 1462, nella Pinacoteca di Rovigo, *Santa Lucia e i fatti della sua vita*, ci mostra il pittore ancora indefinito, come Bartolomeo stesso, tra l'arte di Antonio e la mantegnesca. Negli altri due dipinti dell'Accademia di Venezia (es. fig. 268) Quirizio si conforma all'arte rinnovata del maestro.

Andrea di Murano, forse fratello di Quirizio, cooperò nel '67 con Bartolomeo Vivarini nel *telero* con la « Istoria di *Buram* »; e si conosce dal quadro n. 28 della Galleria di Venezia e dal quadro d'altare di Trebaseleghe, presso Noale, e da quello di Mussolente, presso Asolo (fig. 269).

Fuor della laguna, imitatore di Bartolomeo è il Ragusino, che lasciò due pitture in San Domenico di Ragusa, sua patria.

Un altro pittore che ebbe qualche rapporto con Bartolomeo Vivarini è Antonello de' Saliba; di cui parleremo.

* * *

Carlo Crivelli,¹ veneziano, si mosse parallelamente a Bartolomeo Vivarini, col quale da principio crediamo avesse rapporti diretti. Sappiamo che nel 1457, per aver rapito la donna d'altri, si ebbe il carcere e una multa. Non era quindi più giovinetto in quell'anno; e convien credere che, quando per la prima volta ci appare nel 1468 il suo nome nel dipinto

¹ Bibliografia sul Crivelli: N. BALDORIA, *Quattro nuovi quadretti di Carlo Crivelli nella Galleria di Venezia*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1830, p. 158; G. CANTALAMESSA, *Un dipinto di Carlo Crivelli nella Pinacoteca Vaticana*, in *Rassegna d'Arte*, 1901; ID., *Carlo Crivelli, frammenti di uno studio sopra gli artisti veneti nelle Marche*, in *Studi marchigiani*, 1905 e 1906; CESARE CESARI, *San Bernardino da Siena o San Giacomo della Marca?*, in *Rassegna d'Arte*, 1901; R. FRY, *Madonna and Child by Carlo Crivelli*, in *Burlington Magazine*, marzo 1913; C. GRIGIONI, *Per la storia della pittura in Ascoli nella seconda metà del sec. XV*, in *Rassegna bibliogr. dell'arte ital.*, 1908, pagg. 1-5; MARIOTTI, *A proposito di un dipinto di Carlo Crivelli*, in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, maggio-agosto, 1901; F. MASON-PERKINS, *Un dipinto del Crivelli*, in *Rassegna d'Arte*, 1911; D. F. PLATT, *Una Pietà del Crivelli*, in *Rassegna d'Arte*, 1906; G. MC. NEIL RUSHFORTH, *Crivelli*, 2ª ed., Londra, Bell, 1910; V. ALEANDRI, *Documenti per la storia dell'arte nelle Marche*, in *Rass. bibl. dell'arte it.*, anno VIII.



Fig. 267 — Pavia, Galleria Malaspina.
Seguace di Bartolomeo Vivarini: *Madonna col Bambino*.
(Fotografia Anderson).

di Massa Fermana, egli dovesse aver varcata la trentina. Quella pala d'altare rappresenta la maturità dell'artista che ci lascia ignota o quasi la sua giovinezza. La data del 1468 indica all'incirca il tempo in cui egli migrò nelle Marche, dove si sottoscrisse, nel 1470, a Fermo in una *Madonna*, ora a Macerata, nella Pinacoteca Civica; nel '73, nel '76, nel '77 in Ascoli sulle tavole esistenti nel Duomo di Ascoli, nella Galleria Nazionale di Londra e al Louvre.

Probabilmente dimorò in Ascoli Piceno e di là mandò a Force un trittico di cui si conserva la parte di mezzo nella Pinacoteca Vaticana; nell'82 e nell'anno stesso un altro trittico a Camerino, oggi nella Pinacoteca di Brera, a Milano. Ad Ascoli Piceno lavorava ancora nel 1486, anno in cui eseguì l'*Annunciazione*, ora nella Galleria Nazionale di Londra; e nell'anno seguente partì per Fermo, invitato dal conte Ludovico Vinci. Lavorò poi specialmente per chiese nella Marca Settentrionale: a Matelica dipinse una Madonna col Bambino tra i Santi Girolamo e Sebastiano, trasportata a Londra, nella Galleria Nazionale; a Fabriano nel 1493, l'*Incoronazione*, ora nella Galleria di Brera a Milano. In quest'ultimo quadro il Crivelli firma col titolo di *miles*, che egli ebbe da Ferdinando di Capua nel 1490. Si designò altre volte anche come *eques laureatus* in una serie di quadri: quello indicato, già a Matelica, ora a Londra, un secondo, pure a Londra, del 1491 (la *Madonna fra i Santi Francesco e Sebastiano*), un terzo, la *Madonna col Bambino*, che da Camerino pervenne alla Galleria di Brera a Milano. Essendo stato fregiato del titolo di cavaliere ad Ascoli Piceno nel 1490, si deve pensare che in quella città tenesse rapporti, se non continua sede. E là bottega ebbe il maestro, e centro la produzione crivellesca.

L'opera più antica di Carlo Crivelli è il *Sudario di Veronica* (fig. 270) nella Galleria Malaspina di Pavia, con la firma autentica. Ivi l'immagine di Cristo, perseguita nei crudi particolari della corona di spine e delle gocce di



Fig. 268 — Venezia, Pinacoteca.
Quirizio da Murano: *Il Redentore che comunica una monaca*,
(Fotografia Alinari).

sangue che da essa irrigano il volto, ha tuttavia il delicato biancore e la tenuità del chiaroscuro derivatigli da Antonio Vivarini. Nulla vi accenna all'arte padovana; e i crudi particolari ai quali abbiamo accennato potevano bene essere stati ispirati da Antonio stesso che, come sappiamo, li aveva appresi dal compagno Giovanni d'Alemagna.

Volendo rendere la impressione della stampa del volto di Cristo sul Sudario, il Crivelli non sforzò la determinazione dei lineamenti della testa divina, ma studiò particolarmente le rame intessute di spine, e dalle ferite fece colare il sangue in righe oblique. Intorno al capo si dipartono acuti raggi entro un gran nimbo di stucco dorato con lettere arieggianti in qualche modo le cufiche, le quali sono interrotte da pieghe arrotolate. In tutto questo il pittore si mostra uscito dalla bottega di un maestro goticizzante, probabilmente quella di Antonio Vivarini.

Presto, accortosi delle nuove forme venute dalla terra ferma a Venezia, egli si trasformò in modo simile a Bartolomeo, che forse gli era stato compagno di lavoro. Della prima origine da Antonio può far fede gran parte dell'opera di Carlo Crivelli, che, pur accogliendo le nuove forme, mantenne per molto tempo i fondi gotici, le tavole a caselle, con minuta e trita decorazione, e certe figure di Santi dalla ferrea impronta di Giovanni d'Alemagna. Non sarebbe possibile capire come il Crivelli, fine e prezioso, ricorresse a quell'austerità di tipi, se questi non fossero stati nel suo primo corredo artistico. Il Santo Papa che, ad esempio, si vede nell'ancona del 1476, nella Galleria Nazionale di Londra, trova riscontro immediato con alcuni dei Santi dipinti da Antonio Vivarini.

E del resto Carlo Crivelli in alcune meno elaborate immagini di Santi conservò la gran vòlta craniale, l'altissima fronte convessa quali si son vedute in Antonio Vivarini. Potrebbe suppersi che, uscito dallo studio di questo maestro, si provasse a fare il nuovo di conserva con Bartolomeo Vivarini



Fig. 269 — Mussolente, Chiesa Parrocchiale.
 Andrea da Murano: *Madonna in trono fra quattro Santi*.
 (Fotografia Alinari).

ed anche secondo l'esempio suo e di altri giovani veneziani, tra i quali l'autore di una *Sacra Famiglia* esistente nella Pinacoteca di Strasburgo (fig. 271).

Il quadretto del Museo di Verona (fig. 272) può esser considerato il primo tentativo di Carlo Crivelli per impadronirsi della nuova maniera padovana; non vi mancano particolari che lo avvicinino a Bartolomeo Vivarini, e specialmente gli angeli che suonano la mandola e l'arpa, seduti nell'alto, presso un vaso dalla cui bocca escon foglie a raggi. Anzi il putto mandolinista, coi grossi lineamenti, le larghe guance, la testa in iscorcio, somiglia ai fanciulloni di Bartolomeo così come somiglian loro gli angeli coi simboli della Passione alla sinistra del dipinto, specialmente quello volto in su, con la bocca slargata. Carlo Crivelli, nell'eseguire il quadretto veronese, mostra l'incertezza del suo tentativo, colorisce marmi, stende il festone con le grosse frutta, fa cadere un drappo di seta marezzata dietro il gruppo della Vergine col Bambino; di qua e di là da esso si vedon muri con la divisione de' conci parallelopipedici e perfino coi segni delle loro fratture.

La costruzione dell'ambiente è molto difettosa. La Madonna pare davanti a un parapetto sul quale pianta il Bambino. La tenda su cui spicca dovrebbe coprire un grosso pilastro reggente le arcate che s'intravedono in alto dai lati, sulle quali poggia una specie di attico con colonnette binate e una grande aperta lunetta nel mezzo.

La mancanza di struttura nell'ambiente si nota anche nelle figure dove possono vedersi il segno restio alla squadratura, la forma contraria alla regolarità.

La discriminatura dei capelli della Vergine non è uguale dalle due parti; i nimbi si attaccano obliquamente al capo della Vergine e del Bambino. La Madre tien fermo il Figlio con le mani giunte all'adorazione; questi torce il braccio e la mano sinistra con sforzo inutile; e i pingui angeli di destra con le lunghe nuche, le forate labbra, il grasso mento



Fig. 270 — Pavia, Galleria Malaspina. Carlo Crivelli: *Effigie di Nostro Signore*.
(Fotografia Anderson).

cadente, le mani legate al polso e le dita inforcate, sembrano dei nani intenti alla cerimonia. Eppure in tutto è una ricerca di preziosità: nella trabeazione si rompe con alcune crepe l'uguaglianza dei marmi; sul grosso festone di frutta si fan posare i variopinti uccelli; si spostano i cubi dei muri per romperne la monotonia; i simboli con la Passione di Cristo stanno nelle mani degli angeli, o s'innalzano accanto al gruppo divino, o sono rappresentati nel paese con la visione del Golgota. I lineamenti della Vergine e del Bambino vorrebbero esser delicati, e son segnati con tagli sottili; il loro atteggiamento è più complicato di quel che si veda di consueto, il loro costume raro, la stoffa di seta marezzata che si stende sopra il parapetto, dispiegata per la prima volta sotto i piedi del Fanciullo. Qui Carlo Crivelli, se per l'incertezza del segno e gli errori delle proporzioni, come nel lunghissimo Bambino Gesù, nella difficoltà a scorciare, a metter figure e cose in prospettiva, si mostra primitivo più di quel che ci appaia Bartolomeo Vivarini nel quadro del 1465 della Pinacoteca napoletana, rivela tuttavia con questo pittore parallelismo di maniera. Come nel quadro di Napoli, la Madonna porta un drappo di broccato sul quale, entro i grandi lobi gotici, il fogliame si arriccia sul fondo d'oro.

Bartolomeo Vivarini, pratico, sodo, ha accettato la nuova maniera prendendo misure col compasso di ferro, la gran squadra di legno e il suo archipenzolo col piombo; Carlo Crivelli vorrebbe accettarla senza rinunciare alle gotiche eleganze, portando oro, mirra, ogni cosa preziosa intorno alla divinità. E se le forme quadre non hanno eleganza, si stirano entro gli scomparti, con sottigliezza anche fuori del verosimile; se gli atteggiamenti son troppo regolari, si fanno contrarre e torcere; se i muri son troppo massicci, si fendono, si screpolano, lasciano sconnettere i materiali della loro struttura.

Gli elementi mantegneschi, dedotti indirettamente tanto da Bartolomeo Vivarini nel quadro di Napoli, quanto dal

Crivelli, forse a lui ispirato, nel quadretto di Verona, trovarono in quell'artista, lo dicemmo, un rafforzamento dalla



Fig. 271 — Strasburgo, Museo. Seguace di Andrea Mantegna: *Sacra Famiglia*.

cognizione che dovette avere di una Madonna del Mantegna; e così nel Crivelli ebbero maggior determinatezza per lo studio di una simile Madonna ed anche della pala di San Zeno.

Nel polittico di Massa Fermana (fig. 273), eseguito nel 1468, si ritrovano ne' Santi le reminiscenze di Antonio Vivarini; ma nella predella, e specialmente nei tratti dove sono rappresentati l'*Orazione nell'Orto* e la *Risurrezione*, si ha il richiamo alle due composizioni della predella del Mantegna, ora a Tours.

E nella *Madonna abbracciata dal Bambino*, del 1470, a Macerata (fig. 274), si ha una improvvisa larghezza che poi il Crivelli non manterrà per qualche tempo, e riprenderà solo più tardi. Il Bambino, tenuto dalle mani materne, stringe il proprio volto a quello di Maria, allunga sul collo di lei carezzevole la destra. Ella ha coperto da una benda il capo più semplicemente di quel che si veda in seguito. Egli nei lineamenti pare lo sviluppo del Bambino mantegnesco, quale abbiamo veduto nelle imitazioni di Berlino, nel quadro già del Butler e in Bartolomeo Vivarini a Sassari. La Madonna di Macerata si avvicina certo al modello mantegnesco per la larghezza de' contorni e per la semplicità donatelliana del gruppo, più della *Madonna col Bambino* (fig. 275) della Galleria di Ancona, che pure ha nel tipo del Fanciullo un più chiaro segno dello studio dal Mantegna. Nel dipinto di Ancona il pittore ritorna in generale alla distribuzione della opericciuola veronese: un parapetto davanti al gruppo divino, la tenda di seta che cade giù rettangolarmente dall'alto e lascia intravedere di qua e di là la campagna, un gran festone di grosse frutta appeso con lacciuoli ai due angoli superiori della tavoletta. La semplicità della *Madonna* di Macerata è sparita. I nimbi, in questa a fondo unito, si incastonano di perle e di gemme; la tunichetta a rigonfie pieghe, legata da una grande sciarpa, prende nello scollo un'ampia orlatura gemmata; le pieghe si affittiscono; sciarpa e tunica si stringono più fortemente alle forme; la benda della Vergine, di broccato a fiorami, è tutta imperlata nei contorni.

Dalla ricerca di preziosità non si trattiene più Carlo Crivelli; e l'espressione tenera, affettuosa, idilliaca del gruppo



Fig. 272 — Verona, Museo Civico. Carlo Crivelli: *Madonna col Bambino*.
(Fotografia Anderson).

di Macerata vien meno. Il Bambino tiene legato per un filo con la sinistra un cardellino svolazzante e solleva la destra con un moto che par di sorpresa. La Vergine, ricca come una imperatrice, china gli occhi sulla sua creatura, e con le punte dell'indice e del pollice di una mano ne tocca un piedino. Sul parapetto cadono piegoni con gli orli imperlati



Fig. 273 — Massa Fermana, Chiesa Parrocchiale. Carlo Crivelli: Polittico.

del manto della Vergine; vi è poggiato un aperto libretto coi cordoncini per il segno della pagina.

Tutto, e le carni delle figure e le stoffe, le frutta e i fiori, è divenuto come di una lamina aurea ingemmata e smaltata.

Il quadretto di Ancona quindi, per noi, segue in ordine di tempo l'altro di Macerata.

Forse dal '68, cioè dal tempo in cui fu eseguita la predella di Massa Fermana, fino a poco dopo il 1473, data del polittico di Ascoli, il Crivelli ebbe il massimo fervore per le forme padovane, e raggiunse talvolta una grandiosità, poi sostituita per molt'anni dalle sue caratteristiche raffinatezze.



Fig. 274 — Macerata, Pinacoteca Comunale. Carlo Crivelli: *Madonna col Bambino*.
(Fotografia Alinari).

Abbiamo veduto nel quadretto di Ancona il pittore congiungere alla plasticità mantegnesca il proprio amore di orafo; e lo vedremo ancora nei frammenti della pala di Montefiore delle Marche, ora nella Galleria di Bruxelles, nella National Gallery a Londra e ad High Legh Hall, Knutsford (Cheshire), richiamare i forti esemplari mantegneschi, specialmente là dove i broccati, i serici tessuti, le gemme, non erano comportabili dalla composizione, cioè nel *Cristo sul sepolcro* (National Gallery; fig. 276). Cristo sorge più che a mezza figura sul sarcofago, e due angeli ne tengon le braccia commossi, stretti al corpo esanime.

Il raggruppamento, quale Marco Zoppo non seppe fare, fu composto da Carlo Crivelli con forza plastica, unità di linee e di sentimento stragrandi. E vediamo qui una gentile trasformazione del tragico gruppo col Cristo morto dell'altare del Santo, di Donatello. Il Crivelli, invece del dolore che scoppia dai piccoli cuori intorno alla salma di Cristo, esprime l'ansia amorosa di due fanciulli che batton le alucce cingendo con le braccia il gran tronco del Padre. Le strida di dolore si mutano negli affettuosi versi elegiaci de' genietti adoranti. Anche nel *San Francesco* (fig. 277), oggi nel Museo di Bruxelles, abbandonati gli ornamenti estranei alla figura del poverello di Assisi, il Crivelli pensò solo ad intensificare la espressione dolorosa del Beato che si affisse nell'immagine del Redentore sulla Croce.

Nella *Madonna*, altra parte del polittico di Montefiore, oggi pure nel Museo di Bruxelles (fig. 278), il pittore copre il capo di Maria di un drappo semplice che le ricade sulle spalle, e rinuncia al broccato, ma vi colloca sopra una corona gemmata, e prodiga gemme e fiori di melograno sulle vesti.

Il Bambino, ritto sulle ginocchia materne, tiene ancora del tipo mantegnesco, come nella *Madonna* di Ancona. Il chiaroscuro è divenuto più intenso; la Vergine ha il volto più affilato, meglio costruito. Gli ornati della predella e della base del trono sono presi dal Rinascimento.



Fig. 275 — Ancona, Pinacoteca. Carlo Crivelli: *Madonna col Bambino*.
(Fotografia Anderson).

Quella immagine per l'allungamento del volto, anche per l'acconciatura e per i caratteri della testa del Bambino,



Fig. 276 — Londra, Galleria Nazionale.
Carlo Crivelli: *Cristo nel sarcofago sostenuto da due angeli.*
(Fotografia Morelli).

che muove pure un gran passo sul suo grembo, corrisponde a un'altra *Madonna*, del Benson (fig. 279), a Londra, eseguita nel 1472. Tutte e due ci mostrano il Crivelli che, fatti



Fig. 277 — Bruxelles, Museo. Carlo Crivelli: *San Francesco*.

suoi alcuni elementi dell'arte padovana, non abbandona le sue personali tendenze alle preziosità di ogni specie. Una mano della Vergine ricade dal polso, con le lunghe sottili dita contratte dai nervi; pure dal polso l'altra mano si solleva quasi ad angolo retto, e le lunghe dita si piegano, si torcono, si appuntano.

Il tipo delle Madonne di Bruxelles e del Benson si ripete nel polittico di Ascoli Piceno del 1473. Nella gran tavola a caselle (figg. 280-283) il Crivelli richiama ancora le forme mantegnesche, nel Cristo nel sepolcro stretto tra le teste di Maria, di Giovanni e di Maddalena, e nei Santi grandiosi: in San Paolo e in Sant'Agostino, in San Pietro e in San Giovanni Battista.

Le caselle sono troppo ristrette per quei Santi poderosi ma il Crivelli non vuole rinunciare al gotico delle intelaiature e degli intagli, quasi che l'angustia dello spazio fosse più atta a contenere le cose splendenti e preziose che voleva riporvi. I suoi Santi devono adattarsi ai trafori gotici di quei reliquiari, stilizzarsi, seguire le curve, i lunghi pilastrelli incavati, mettersi all'unisono coi fregi a quadrilobi, con le ricche frange della decorazione. Quantunque il Crivelli accettasse in generale le forme del Rinascimento, l'ornato rimase gotico, con trilobi e quadrilobi traforati; ed anche quando egli si piegò a riprodurre qualche classico girare, dette alle foglie acutezze, e talvolta volute e arrotolamenti gotici. Gli archi scemi o a pieno sesto, poggiano su mensoline rette da esili pilastrelli, così che le forme nuove son tutte strette nelle gotiche vesti.

Poco dopo eseguita l'ancona, Carlo dovette dipingere la *Madonna* della Collezione Cook (fig. 284), dove si manifesta molto chiaramente il compromesso allora suggellato dal Crivelli, tra le forme gotiche e quelle del Rinascimento. Che la *Madonna* Cook sia prossima alle altre di Bruxelles e del Benson parrà evidente anche da alcuni particolari, quello ad esempio dell'indice ripiegato della destra così da



Fig. 278 — Bruxelles, Museo. Carlo Crivelli: *Madonnà*.
(Fotografia Hanfstaengl).



Fig. 279 — Londra, Collezione Benson. Carlo Crivelli: *Madonna*.

parer tronco. Tuttavia la *Madonna* Cook è in una forma più compiuta; il trono prende il carattere del Rinascimento; ma al sommo dell'arco si sovrappone un giglio dalle punte



Fig. 280 — Ascoli Piceno, Cattedrale. Carlo Crivelli: Polittico.
(Fotografia Alinari).

arcuate. Due delfini uncinati strisciano lungo l'arco medesimo e ritorcon la coda a spirali. Altri delfini, come si vedrà in Cosmè Tura, formano braccioli al seggio divino; e le code si aprono a mo' di un gran vaso a foglie gotiche, con entro



Fig. 281 — Ascoli Piceno, Cattedrale.
Carlo Crivelli: Particolare del polittico suddetto. *La Madonna col Bambino*.
(Fotografia Alinari).



Fig. 282 — Ascoli Piceno, Cattedrale.
 Carlo Crivelli: Particolare del polittico suddetto, *Due Santi*.
 (Fotografia Alinari).

un grappolo. Così qui, come nel Tura, il compromesso del gotico con la Rinascita portava a stravaganze ornamentali. Il Bambino sta in piedi nel grembo della Vergine, ma il suo corpicciuolo si disegna arcuato. La corona non riposa più sul capo di Maria, bensì ai piedi di lei, presso le grandi orlature della veste, cadenti a giravolte e ad angoli acuti. Il fraticello che prega a sinistra è di minime proporzioni. Tornava troppo arduo al Crivelli porre il committente tra gli splendori della Divinità, e solo giù, da un canto, poteva trovare un posticino per la disadorna formica umana.

La decorazione del trono con elementi della Rinascita vedesi anche nella *Madonna* (fig. 285) presso Philips Lehmans a New York, e quella di strani delfini ritorna nell'altra dipinta nella parte mediana del grande polittico (figg. 286 e 287) della Galleria Nazionale di Londra (a. 1476).

Come la Madonna Cook, così questa ha un drappo sul capo, che scende e si tira indietro con maggiore ampiezza, anzi formando svolazzi barocchi dalle parti. Questa ricerca del frastaglio de' contorni si rendeva necessaria per rompere la durezza metallica dell'effetto, e a quella si aggiunse l'altra dello scorcio per togliere alle figure la monotonia del rettilineo. Pare che in quel momento il Crivelli senta il bisogno di sfondare le lamine metalliche che racchiudono entro cappe bizantine le figure e tolgono ad esse mobilità.

Quindi nella Madonna del polittico di Londra non solo fece il Bambino scorciante con la testa poggiata sulla mano materna, alla quale si stringe, ma anche, invece del pesante broccato, dette a lei una veste flessuosa, della quale studiò le pieghe e il ricadere ampio sulla predella.

Il grande polittico di Londra ci rende il Crivelli in una forma provetta: Caterina, nobilissima, si inquadra con l'esile corpo virginale entro l'angusta casella, come preparata alle nozze col principe mistico; il Battista china la testa chiomata sull'egro petto, memore dell'adusto precursore di Donatello; San Gregorio papa guarda burbero davanti a sè, come



Fig. 283 — Ascoli Piceno, Cattedrale.
 Carlo Crivelli: Particolare del polittico suddetto. *Due Santi*.
 (Fotografia Alinari).



Fig. 284 — Richmond, Galleria Cook, Carlo Crivelli: *Madonna*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 285 — New York, Collezione Lehmans.
Carlo Crivelli: *Madonna*.

già ne' quadri di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna;
San Domenico col cappuccio all'indietro è una realistica



Fig. 286 — Londra, Galleria Nazionale. Carlo Crivelli: Polittico.
(Fotografia Anderson).

licenza del pittore, che nel dipinger monaci non rifugiava
dal guardare esemplari terreni e anche a mettervi una punta



Fig. 287 — Londra, Galleria Nazionale.
Carlo Crivelli: Particolare del polittico suddetto. *La Madonna col Bambino*.
(Fotografia Anderson).

che a noi può sembrare di leggera ironia. Anche San Tommaso d'Aquino, che si vede nell'ordine superiore, giusto sopra San Domenico, par troppo ben pasciuto per infiammarsi di amore divino.

Poco prima del grande polittico il Crivelli eseguì forse la *Madonna* della Collezione Northbrook, a Londra (fig. 288), facendola spiccare sulla solita tenda, ornandole di gemme il nimbo, la fronte e le vesti, mettendo i piedi del Bambino sul parapetto e facendoli toccare un lindo drappo appena dispiegato, puntando agli angoli superiori del quadretto il solito festone col gran cetriolo e le grosse mele. Il tentativo di scorcio nella testa del Bambino ci fa classificare questa Madonna a un tempo prossimo all'ancona testè descritta; è probabilmente alquanto anteriore, come ci avverte la semplicità maggiore della immagine.

E così di poco antecedente dev'essere il *San Giorgio* della Collezione Gardner (fig. 289), nel quale la stilizzazione arriva al massimo. Il destriero del Santo si impenna spaventato davanti al mostro che, colpito dalla lancia, si drizza sulle zampe artigliate, allunga il collo squamoso e apre le fauci acutissime movendo la serpentina lingua triforcuta. Lo strano mostro che ha del serpe, del pesce, del vampiro e del gallinaccio, minaccia da presso il cavallo, che volge il nero occhio atterrito e si punta sulle gambe posteriori, mentre San Giorgio, rotta la lancia sta per calare un fendente all'orrendo drago. Ricco di bardature è il destriero, con la criniera e la coda come raffi: in armi coruscchè è il guerriero di Dio, con la lunga capigliatura che si attorciglia al vento a mo' di lunghe fiamme a spira, con un'ala aperta a ventaglio tanto nel bracciale quanto nel gambale; e l'ala si diparte dalla testa nimbata, e stende le membrane d'oro come tra frecce. Nel ristretto campo, in mezzo a rupi striate, la figlia del re sta in abito dimesso, come poverella orante. Dietro le rupi è la città del silenzio: case e torri e gotici campanili, con finestrelle e fenditure lungo le muraglie; e



Fig. 288 — Londra, Collezione Northbrook. Carlo Crivelli: *Madonna*.

nel paese non più èsili fusti spogli di fronde, ma una pineta, dove le chiome degli alberi sono stilizzate, divise in masse anulari a cominciare dalla vetta a cono.

Bartolomeo Vivarini, più stretto alla realtà, rese pesante la simile angusta composizione. Carlo' Crivelli, fra tutte quelle spine, riuscì fantastico. Bartolomeo fece che il Santo cavaliere, nel dare il colpo al mostro, si chinasse come per divozione; il Crivelli volle render l'eroe gracile giovinetto tra l'irte scaglie dell'armatura d'oro, balenante sul bianco cavallo. Nello stretto spazio, entrambi ricorrono a fare impennare il destriero; ma il Vivarini, accorciatane così la linea, lo rappresentò quasi calmo, mentre il Crivelli riuscì a farci sentire lo slancio, l'impeto, il grido della battaglia. Quegli volle troppo spiegare gli elementi della composizione, questi mise più in lontananza la figlia del re per non distrarre l'azione, che divenne così più serrata e più rapida.

Nell'ancona della Galleria Nazionale di Londra fu determinato il tipo muliebre nella figura di Santa Caterina, nel modo più nobile e delicato. Il Crivelli lo mantenne fino alle ultime opere.

In tempo prossimo alla dipintura di quell'ancona ripeté la immagine gentile in figura di *Santa Maria Maddalena* (fig. 290), nel quadro della Galleria di Berlino.

La Santa tiene nella destra un vaso d'oro e con le punte di due dita della sinistra solleva il manto rosso. La chioma, di metallo filato, si aggira in manipoli intorno a un serto di perle; due grandi trecce cadono serpeggiando dagli omeri lungo il petto, e un'altra dietro le scende come un'angue d'oro lungo la persona. Gli archi delle sopracciglia si delineano negli occhi mandorlati; il naso si appunta, le labbra si schiudono lievi, il mento si aguzza.

Una filza di globetti rossi, recanti un pendaglio gemmato, cinge il lungo collo di cigno e fa risaltare il candore del petto. Le lunghe dita delle mani sembran tentacoli di una medusa marina, senza forza per reggere o per abbran-



Fig. 289 — Boston, Collezione Gardner. Carlo Crivelli: *San Giorgio*.
(Fotografia T. E. Morc).

care, create per le lievi carezze. Il corsetto è di lamina d'oro sbalzata e cesellata; e di smalto fuso sul metallo sono il turchino della veste, il rosso del manto, il verde del risvolto.

Il Crivelli sentendo come la sua creazione fantastica sotto tutto quel lustro e quell'oro riuscisse tenue, non fece ondeggiare dietro il capo il solito grosso festone coi cetrioli, e porse rose e margherite ad ornamento della regale donzella.

Dal 1476 si giunge fino al 1482 senza trovare opere che mostrino l'accrescimento della forma in Carlo Crivelli. Vi è il *San Giacomo della Marca* nel Museo del Louvre, uno de' soliti monaci crivelleschi, non ridotto neppure al tipo cartilaginoso della tradizione. Il pittore tendeva a ingrandire, a mettere in disparte l'antica gracilità. La *Madonna* di Budapest (fig. 291), eseguita in questo periodo (1476-82), ha maggiore ampiezza delle solite Madonne.

Le forme goticizzanti delle inquadrature vengon meno quasi del tutto nel trittico di Brera (fig. 292), dove, invece dei triti pilastrelli, sono colonne con scanalature a spira e capitelli corinzî. Appena il gotico si esprime negli archi accosciati che coronano le centine degli scomparti. Entro l'esteso spazio i Santi in coppie scorcianti si vedono ai lati con grandiosità nuova nell'autore: San Pietro, rappresentato come primo pontefice, ha il tipo grifagno, di energia strapotente; San Venanzio, gentil cavaliere, sembra uscito da una corte magnifica d'un signore italiano di quel tempo; adorano umilmente San Domenico e San Pietro Martire. Nel gruppo della Vergine col Bambino non c'è ancora tutta la trasformazione che si vede in quello sfolgorante della Galleria Vaticana (fig. 293), dipinto in quell'anno medesimo, 1482. Oltre la grandiosità ottenuta nelle opere che datano sin da quest'anno, è un risalto che cresce ognor più, perchè le parti in rilievo e in stucco dorato, che rendevano vani gli sforzi di togliere l'appiattimento delle forme, sono via via più scarsamente usate.



Fig. 290 — Berlino, Friedrich-Museum.
Carlo Crivelli: *Santa Maria Maddalena*.
(Fotografia Hanfstaengl).



Fig. 291 — Budapest, Pinacoteca, Carlo Crivelli: *Madonna*,
(Fotografia Weinwurm).

Dal 1482 si inizia, tuttavia, il romanizzarsi di Carlo Crivelli.

Nel 1486, rappresentando per Ascoli-Piceno l'*Annunciata*, ora a Londra, nella Galleria Nazionale (fig. 294), egli mostra l'abbandono del gotico e delle solite caselle. La casa della



Fig. 292 — Milano, Galleria di Brera. Carlo Crivelli: Trittico.
(Fotografia Anderson).

Vergine è rivestita di marmi, di ornati del Rinascimento; nel loggiato superiore si scorgono soffitti a lacunari con rosoni nel mezzo. Dietro la casa è un arcone con medaglioni ne' pennacchi, coronato da un terrazzo su cui sono personaggi attenti alla lettura. Traverso l'arcone si vedono la campagna e alcune figure. A sinistra di esso v'è un altro edificio con scala esterna, sulla quale stanno tre personaggi

è un bambino che si volge curioso a guardare la scena dell'Annunciazione.

Forse nel creare l'ambiente Carlo Crivelli ricordò in confuso le dipinte costruzioni del Mantegna agli Eremitani, oppure un modello mantegnesco a cui poco più di dieci anni prima si era ispirato anche Francesco del Cossa. La stessa cura manifestata dal Crivelli negli apparati magnifici delle precedenti ancone, si mostra qui nella persecuzione d'una realtà piccioletta, tutta carina e graziosa. Sul cornicione della casa sta l'occhiuto pavone; dal parapetto del loggiato spieghasi un tappeto orientale su cui poggiano un vaso coperto d'erbe e di fiori e una pignatta con una pianta; una gabbietta con un uccellino è appesa ad una stanga che si allunga fuor del loggiato. Sulla stanga, un pappagallo. Sul terrazzo dell'arcone un altro tappeto e un cuscino, un'altra gabbietta, un altro vaso con una pianticella. Nel sommo dell'edificio, visto in iscorcio, a sinistra è una colombaia; un colombo è alla finestra, altri volano o han fermato il volo su bastoncelli che escono dal nido. Nella stanza aperta della Vergine, con la finestra difesa da una ferriata e con un vaso sul davanzale, scorgesi sopra un'assicella un candeliere, un alberello, scatole tonde, una bottiglia di vetro e, dietro la tenda stirata, il letticiuolo con le bianche coltri e l'origliere.

Così la minuzia decorativa del Crivelli era divenuta la minuzia realistica d'un pittore di genere, non soverchiata, non messa in disparte dal classicismo che segna le candelabre de' pilastri con ornati svolgentisi su da un vaso poggiato ad una specie di tripode, fregia le cornici, colora genietti a chiaroscuro nel parapetto del loggiato e teste entro clipei ne' pennacchi dell'arcone.

La Vergine sta ginocchioni davanti a un leggio nella stanzetta; un raggio di luce passa per un foro del muro e fila su di lei, e la bianca colomba le vola ad ali spiegate sopra il capo. Fuori della casa l'Arcangelo Gabriele, fermato il volo, genuflesso, alza benedicente la destra, mentre



Fig. 293 — Roma, Pinacoteca Vaticana. Carlo Crivelli: *Madonna*.
(Fotografia Anderson).

Sant'Emidio, patrono d'Ascoli Piceno, lo guarda con la ingenua curiosità d'un fanciullo. Bello è il messo del cielo con la gran chioma a zazzera e una piuma sulla fronte, con le penne che copron le spalle e gli dànno l'idea di un essere fantastico disegnato per il cimiero di un blasone araldico.

Tutti i vecchi materiali della bottega di Carlo Crivelli vengon meno. Par che dai festoni sempre posti in alto sian caduti a rompere la linea del primo piano un cetriolo e una mela. Le dorature, i bassorilievi di stucco dorato non contrastano più al rilievo de' corpi e delle cose. Il classicismo e la realtà hanno vinto il pittore ostinato nell'idoleggiare il gotico fiorito. Le proporzioni delle forme, non più costrette negli spazi angusti, non più legate dalle fasce d'oro gemmate, divengono normali e giuste: esempio le mani della Vergine, delicatamente congiunte sul petto.

Nell'ancona di Berlino (fig. 295), eseguita tra il 1487 e il '90 per una Chiesa di Fermo, l'apparatore magnifico tra le tele d'oro innalzò il seggio della Vergine, assistita dai Santi grandiosi che si chinano ad osservare la cerimonia del Bambino, il quale consegna a Pietro le chiavi. Anche qui il gotico è sparito, gli angioli stanno a festa sulla trabeazione del trono, i Santi liberamente si muovono e si esprimono.

Le due ancone della Galleria Nazionale di Londra, l'una probabilmente del 1490, l'altra del '91, poco aggiungono al disegno della figura dell'artista. Solo si può notare nella espressività del San Francesco, figurato nell'ultima delle due, un avvicinamento alla languida espressione religiosa degli Umbri.

Per ultimo il Crivelli dà fiato a' suoi oricalchi d'oro; tra il clangore fa apparire nel 1493 l'*Assunta* della Galleria di Londra e l'*Incoronazione* della Galleria di Brera. Vi raccoglie tutti i fiori dell'arte sua; e nella *Incoronazione* (fig. 296) ritornano, come suscitati da una verga magica, le antiche figure: la sacra principessa, che vedemmo in veste di Caterina e di Maddalena; San Venanzio cavaliere, il beato Fran-



Fig. 294 — Londra, Galleria Nazionale. Carlo Crivelli: *L'Annunciazione*.
(Fotografia Hanfstaengl).

cesco languente; il Battista sparuto: ma tutti, usciti da un mondo irreale, vengono ad accostarsi alla vita.

Così nella *Vergine* della Galleria di Brera (fig. 297) il pittore, vuotate tutte le corbe di frutta che andò raccogliendo



Fig. 295 — Berlino, Friedrich-Museum.

Carlo Crivelli: *Madonna fra sei Santi e San Pietro che riceve le chiavi da Gesù.*

(Fotografia Bruckmann).

per i suoi altari, ne forma un pergolato come per la festa dell'Autunno o l'esaltazione della fecondità della terra. Negli ultimi suoi giorni egli aduna le proprie forze, assomma i proprî studî, tesoreggia le sue ricerche, e crea la Madonna di Brera trovando per lei finalmente il bell'ovale che non dette nè alla gentile Caterina, nè alla testa fanciullesca con le gote gonfie dell'*Annunciata*. Intese per ultimo l'unità della decorazione fastosa.

Lo spirito umbro toccò appena il pittore, accortosi negli ultimi anni della intensa espressione religiosa dei personaggi ne' drammi sacri. Provandosi a rappresentare la tragedia divina, l'apparatore cadde in eccessi, dette contrazioni spa-



Fig. 296 — Milano, Galleria di Brera, Carlo Crivelli: *L'Incoronazione*.
(Fotografia Anderson).

smodiche orrende agli attori del dramma, come se nel maneggiare strumenti, a lui ignoti o quasi, ne traesse sibili acuti.

Abbiamo già veduto al sommo dell'ancona d'Ascoli Piceno tre teste strette vicino a quella del Cristo, formanti coi vertici come tanti semicerchi tangenti, ad ornamento della cimasa. Tuttavia in quella stretta di teste dolorose è resa l'intimità dell'ambascia de' cuori; e Maria che unisce a quella del Figlio la guancia, gli occhi agli occhi spenti, le



Fig. 297 — Milano, Galleria di Brera.
Carlo Crivelli: *Madonna* — (Fotografia Anderson).

labbra alle labbra mute, par che lasci intravedere la creazione di Giambellino.

Nell'altra cimasa nella Collezione Crawshay (fig. 298) il



Fig. 298 — Londra, Collezione Crawshay. Carlo Crivelli: *Pietà*.

motivo della Madre divina, stretta al morto Figlio, perduta la prima natura mantegnesca, divien personale. E il Cristo che piega la testa ha i lineamenti delicati, affilati delle Madonne anteriori al 1480. Alquanto posteriore è la lunetta

nella Collezione Broklebank, a Londra (fig. 299), dove ancora la Vergine giunge la testa a quella del figlio.

La calma si rompe. Il dolore scoppia. Gli angioletti gementi sulla salma di Cristo, quali abbiamo veduto nel quadretto di Londra, piangono, urlano intorno al *Cristo morto* della Collezione Johnson, a Filadelfia (fig. 300).

Ispirata alle ombre elegie è la *Pietà* del 1485, la quale dalla Galleria Panciatici passò al Museo Artistico di Boston (fig. 301); e così pure quella della Galleria Vaticana (fig. 302), dove Cristo più esprime l'algore della morte, e



Fig. 299 — Londra, Collezione Broklebank. Carlo Crivelli: *Cristo deposto*.

Giovanni grida disperato, Maria e Maddalena hanno il pianto convulso. Nel lunettone della *Incoronazione* di Brera (fig. 303), il pittore mitiga la crudezza della composizione del Cristo morto: Giovanni china penosamente la testa; Gesù reclina il capo come ancora fitto alla croce; Maria con una mano sul petto fissa dolorosamente la salma; Maddalena col bello ovale del volto e i capelli che le serpeggiano intorno, come a Medusa anguicrinata, apre sospirosa le labbra. In tutte le lunette anteriori era quasi una costrizione delle figure d'insieme: qui esse trovano lo spazio, ma non sanno far uso della loro libertà, per aver già troppo tenute aggranchiate le membra.

Carlo Crivelli chiuse così la vita dandoci il fiore della sua produzione. Ribelle alla Rinascita, quando infine si

inchinò alle forme naturali del suo paese, si mise in nuovo assetto, pur mantenendosi in tutto forbito e corusco. Ri-



Fig. 300 — Filadelfia, Collezione Johnson.
Carlo Crivelli: *Cristo nel sarcofago sostenuto da due angioletti.*

cordò allora gli esemplari veduti negli anni della propria educazione, e si studiò di mettere all'unisono i suoi personaggi

sacri con la vastità dell'ambiente classico; ma era troppo tardi, e non potè rinunciare del tutto alle lunghe abitudini, intenerire le carni metalliche e far fluire il sangue ne' canelli d'oro delle vene.¹

Ad ogni modo s'industriò a compenetrare l'antico nella modernità; e in questo sforzo creò i suoi capolavori.

* * *

Tra i seguaci di Carlo Crivelli² va annoverato Vittorio, suo congiunto, o forse fratello, a noi noto per la prima volta in un quadro datato 1481, esistente a Filadelfia, nella Collezione Willstack. In quell'anno, dopò aver coadiuvato assai probabilmente Carlo nell'ancona della Galleria Vaticana, lavorò indipendentemente da lui, mantenendo le forme gotiche delle

¹ Catalogo delle opere di Carlo Crivelli non indicate nel testo:

BERGAMO, Galleria dell'Accademia: *Madonna*; BERLINO, Friedrich-Museum: *Pietà e Santi* (nonostante il cartellino con la firma del pittore, non gli appartiene); Id., id.: *Santo Vescovo e San Bernardo*; Id., Collezione Bracht: *Madonna* (Rushforth); Id., Collezione Kaufmann: Frammento di predella; BROOKLIN (New-York), Collezione Fabbott: *San Giacomo Apostolo*; FRANCOFORTE, Istituto Staedel: *Annunciazione*; LONDRA, National Gallery: *La Visione del beato Ferretti*; Id., id.: *Sante Caterina e Maddalena*; Id., Victoria and Albert Museum: *Madonna col Bambino*; Id., id.: *S. Girolamo e Caterina*; Id., Wallace Collection: *San Rocco*; Id., Collezione di Lady Ashburton: *San Domenico*; Id., id.: *San Giorgio*; Id., Collezione Mond: *Santi Pietro e Paolo*; Id., Collezione Northbrook: *Risurrezione* (opera di seguace); Id., id.: *Santi Bernardino e Caterina*; MILANO, Galleria di Brera: *Crocifissione*; Id., id.: *Santi Giacomo, Bernardino e Pellegrino*; Id., id.: *Santi Antonio ab., Girolamo e Andrea*; Id., Museo del Castello: *Santi Giovanni e Bartolomeo*; Id.: Museo Poldi-Pezzoli: *Cristo adorato da San Francesco*; Id., id.: *San Sebastiano*; PARIGI, Museo André: Frammento di predella, *Tre Santi*; PAUSOLA, Chiesa di Sant'Agostino: *Madonna*; ROMA, Pinacoteca Vaticana: *Madonna e quattro Santi* (1481, opera di bottega, specialmente di Vittorio); Id., già, Collezione Massarenti, ora presso Henry Walters a Baltimora: *Madonna e due Santi*; Id., id.: *Crocifissione*; Id., già Collezione Nevin: *Pietà*; STONYHURST COLLEGE (Lancashire): *Madonna* (Rushforth); STRASBURGO, Museo: *Adorazione de' Pastori* (opericciola di seguace); URBINO, Palazzo Ducale: Stendardo: *San Bernardino*; VENEZIA, Galleria dell'Accademia: *Santi Girolamo e Agostino*; Id., id.: *Santi Pietro e Paolo*; Id., id.: *Quattro Santi*.

² Sulla scuola del Crivelli, vedi: E. CALZINI, *Una tavola di Pietro Alamanni in Rassegna bibliografica dell'arte ital.*, 1900, pagg. 9-12; U. GNOLI, *Opere sconosciute di Pietro Alamanni*, in *Rassegna d'Arte*, 1911; C. GRIGIONI, *Per la storia della pittura in Ascoli nella seconda metà del secolo XV*, in *Rassegna bibliografica dell'Arte ital.*, 1908, pagg. 1-5; Id., *Notizie biografiche intorno a Vittorio e Giacomo Crivelli*, in id., 1906, pagine 109-119; Id., *Il trittico di Cupramarittima e la scuola crivellesca*, in id., 1903, pagine 165-170; Id., *A proposito di alcuni dipinti crivelleschi*, in id., 1901, pagg. 174-178; F. MASON-PERKINS, *Note sulla Esposizione d'arte marchigiana a Macerata*, in *Rassegna d'Arte*, 1906; Id., *Due opere inedite di Vittorio Crivelli*, in id., 1908.



Fig. 301 — Boston, Museum of Fine Arts. Carlo Crivelli: *Pieta*.
(Fotografia Braun).

intelaiature, senza accorgersi della trasformazione avvenuta del suo congiunto e maestro.

Si hanno di lui altri quadri [datati: una *Madonna tra Santi*, nella chiesa di Santa Maria del Pozzo, a Monte



Fig. 302 — Roma, Pinacoteca Vaticana. Carlo Crivelli: *Cristo deposto nel sepolcro*.
(Fotografia Anderson).

San Martino (1489); la *Madonna e due Angeli* nella chiesa di Fallerone (1489); la *Madonna e Santi* nella Pinacoteca di Macerata, proveniente da Monte San Martino (1490). Si trovava anche nella Galleria del cardinal Fesch, a Roma, una pittura con la data del 1501, oggi ignota.

Molte altre opere senza data si trovano nelle Marche e nelle Gallerie pubbliche e private; ma in generale egli imitò gli esemplari di Carlo, togliendone l'energia, l'acutezza dei contorni, la squillante festosità.

In un quadro a Torre di Palme (figg. 304 e 305) si vede come gli originali si siano impoveriti, e così in un'altra grande pala d'altare divisa in caselle, esistente a San Severino (fig. 306), nella Galleria Comunale. Una *Madonna tra due Angeli*, nella Collezione Benson a Londra (fig. 307), mostra l'appiattimento anche maggiore delle forme di Carlo, senza la diligenza dell'orafo e la giocondità del gioielliere.

Il *Santo Vescovo*, con la firma di Vittore, nella Raccolta André, a Parigi (fig. 308), imita il suo prototipo, ma mette ornati pesanti nel piviale, ai quali non dà metallico fulgore. Quella decadenza che non abbiamo veduto nel fantastico Carlo Crivelli è rappresentata così dal suo congiunto in forme stanche e vuote.

Del pari Pietro Alamanni, proveniente da Göttweih, in Austria, altro discepolo di Carlo Crivelli, ne riflesse come in uno specchio appannato le forme. Seguì per tempo il maestro, poichè sino dal 1471 dipingeva fuor della sua bottega, a Macerata dove si trovò poi negli anni '94 e '95.

Visse e lavorò molto nelle Marche, specialmente ad Ascoli-Piceno. Appropriatesi le forme primitive di Carlo Crivelli, si ingegnò poi di slargarle; ma nerastro ne' contorni, spesso senza consistenza nel colore e mancante di senso decorativo, riesce povero figurinaio. In un polittico della Pinacoteca di Ascoli Piceno (fig. 309) vedesi come



Fig. 303 — Milano, Galleria di Brera. Carlo Crivelli: *Cristo deposto nel sepolcro*.
(Fotografia Alinari).

la signorilità di Carlo Crivelli siasi perduta nell'imitatore, sciatto, mal tagliato nei contorni, senza la capacità di dar valore decorativo alle figure, di equilibrarle nello spazio. Pure in una anconetta della stessa Pinacoteca civica di Ascoli

vediamo a che s'è ridotta la fata gentile che Carlo Crivelli mutò in figura di Maddalena. Coi torti lineamenti, col segno



Fig. 304 — Torre di Palme, Chiesa Parrocchiale. Vittorio Crivelli: Polittico.
(Fotografia Alinari).

grosso e nero, colle accorciate membra, ne è la parodia. E nella stessa raccolta, del pittore medesimo, nel mezzo di un coronamento di trittico, la imitazione della cimasa del Johnson



Fig. 305 — Torre di Palme, Chiesa Parrocchiale.

Vittorio Crivelli: Particolare del polittico suddetto. *La Madonna col Bambino*.
(Fotografia Alinari).

col Cristo nel sepolcro è di una grossolanità e di una miseria estreme.

Seguirono in qualche modo Carlo Crivelli anche Lorenzo



Fig. 306 — San Severino, Quadreria civica. Vittorio Crivelli: Polittico.
(Fotografia Alinari).

e Ludovico da San Severino, mescolando però alla maniera del Veneto qualche elemento paesano. In due sportelli di



Fig. 307 — Londra, Collezione Benson.
 Vittorio Crivelli: *Madonna col Bambino tra due Angeli*.
 (Fotografia Braun).



Fig. 308 — Parigi, Museo André. Vittorio Crivelli: *Santo vescovo*.
(Fotografia Bulloz).

quadro d'altare, esistenti a Matelica nella chiesa di Santa Teresa (figg. 310 e 311), Lorenzo si accosta al Crivelli primitivo, sottraendovi molto del nativo splendore. Pare che il naturalismo del Sanseverinate contrasti ad accogliere i sogni dorati del Veneziano. Anche nell'ancona del Museo di San Severino (fig. 312) le forme crivellesche si son fatte macchinose; e la composizione della *Madonna col Bambino tra due Santi*



Fig. 309 — Ascoli Piceno, Pinacoteca Comunale. Pietro Alamanni: Polittico.
(Fotografia Alinari).

sembra piena di reminiscenze delle antiche immagini votive, tanta è la grandezza delle proporzioni della Vergine e dei Santi che l'assistono.

Più al Crivelli si accosta in un altro frammento di politico, presso la Confraternita di Sant'Angelo di Matelica, sempre accentuando il contrasto dell'arte umbra divota e quella sfavillante del Veneziano. Nel trittico del 1481, a Pausola, pare che gli influssi dell'Alunno si confondano con quelli del Crivelli (fig. 313).

Qualche lucentezza trovò Lorenzo nella *Madonna col Bambino* (fig. 314) del Friedrich-Museum, ascritta all'umbro Fio-



Figg. 310 e 311 — Matelica, Chiesa di Santa Teresa.
Lorenzo da San Severino: Due sportelli con *Quattro Santi*.
(Fotografia Gargioli).

renzo; ma in generale il colore si fece nerastro ed opaco sui fondi dorati.

In un'ancona di Ludovico, in vendita a Roma nel 1913, rappresentante la *Madonna in trono tra San Niccolò da Bari e San Girolamo* (fig. 315), la commistione alunnesca e

crivellesca continua. E riappare in un altro quadro, firmato pure da Ludovico, nella Sagrestia del Duomo di Recanati. Ma i due sanseverinati, specialmente il secondo, trasforma-



Fig. 312 — San Severino, Pinacoteca.
Lorenzo da San Severino: *Madonna col Bambino fra due Santi.*
(Fotografia Gargioli).

rono le raffinatezze di Carlo Crivelli in una grossolanità campagnuola, in una pesante goffaggine.

Dal Crivelli ebbero origine altri due pittori che non rimasero ligi alla sua maniera: l'uno è Stefano Folchetti, di cui

esiste a San Ginesio, nel Piceno, una tavola datata 1494, e alcune opere posteriori ove si rivela imitatore del Pinturicchio; l'altro è Nicola Filotesio o Filotteschi o Filaticchi,



Fig. 313 — Pausola, Collegiata. Lorenzo da San Severino: Trittico.
(Fotografia Gargioli).

detto Cola dell'Amatrice (1489-1559) che dopo avere guardato la scuola crivellesca, si ispirò agli Umbri e al Signorelli.

* * *

Mentre Bartolomeo Vivarini e Carlo Crivelli accoglievano le forme rigogliose dell'arte padovana, Lazzaro Bastiani,



Fig. 314 — Berlino, Friedrich-Museum.
Lorenzo da San Severino: *Madonna* — (Fotografia Hanfstaengl).

che si chiamava pittorè sin dal 1449, pur mantenendo i canoni desunti da Jacopo Bellini, s'industriava a ponzare nella tecnica padovana.

■ Nelle sue figure allineate non si scorge la derivazione



Fig. 315 — Roma, presso il signor Palumbo.
Ludovico da San Severino: *Madonna col Bambino e due Santi*.

padovana, se non nella durezza del colorè opaco e in un certo sforzo di rendere realistici i personaggi.

Un'opera primitiva, esistente in Sant'Antonino di Venezia, ci spiega la sua dipendenza da Padova. Figura un *Cristo morto* (fig. 316), in una composizione che come altre



Fig. 316 — Venezia, Chiesa di Sant'Antonino.
Lazzaro Bastiani: *Cristo nel sarcofago e Santi*.

derivate da Padova, unisce la rappresentazione della leggenda della Messa di San Gregorio con quella della Pietà e della Deposizione nel sepolcro. Mentre Cristo siede sul sarcofago, presentandosi nel suo aspetto di morte, intorno gli si aggruppano Maria e gli altri personaggi del momento finale della Passione. Vi è in tutto questo un ricordo dei drammi donatelliani, male interpretati dal mediocre artista, che ad ogni modo con quel quadro ci indicò la mira della sua giovinezza. I modelli donatelliani e mantegneschi erano troppo grandi per essere assimilati da lui, che ne trasse quel poco pure bastante ad addestrare nell'arte Vittore Carpaccio. Ma dell'arte sua e del suo celebrato discepolo diremo nel prossimo volume.

Più tardi diremo anche di Alvise Vivarini, trasfiguratosi al contatto dell'arte di Antonello; ma prima dell'arrivo di questo grande pittore a Venezia, egli non ci lascia, a testimonianza dell'arte sua, se non quattro frammenti di un polittico, eseguito avanti l'ottobre del 1471, e l'ancona d'altare in Montefiorentino, del '75.

Quei quattro frammenti rappresentano *San Sebastiano* (fig. 317), *San Giovanni Battista* (fig. 318), *Sant'Antonio abate* (fig. 319) e *San Lorenzo* (fig. 320).

E tanto in essi quanto nell'ancona d'altare (fig. 321) si scorge come la prima educazione di Alvise Vivarini si facesse nella bottega di Antonio, suo padre. Le proporzioni allungate e svelte delle figure e il loro lieve arcuarsi lo attestano. Però nelle parti esse si son quadrate; le teste non hanno l'alta cervice di quelle di Antonio; i lineamenti sono più regolari; la costruzione, in tutto, più salda, dimostra come l'arte padovana ne avesse perfezionate e nobilitate le forme. Probabilmente dallo zio Bartolomeo giunse a lui quel senso di regolarità e di naturalismo, non ereditati dal gotico fiorito del padre.



Fig. 317 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Alvise Vivarini; *San Sebastiano* — (Fotografia Anderson)



Fig. 318 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Alvise Vivarini: *San Giovanni* — (Fotografia Anderson).



Fig. 319 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Alvise Vivarini: *Sant'Antonio abate* — (Fotografia Anderson).

Quelle scarse opere giovanili abbellite dall'arte padovana, arrivata di seconda mano ad Alvise, ci dicono tuttavia come egli fosse di natura più fine e più suscettiva di perfezionamento. Non sono formate del grosso canovaccio di Antonio, bensì d'una fine canape che formerà una nuova bandiera per l'arte veneziana.

Nel mezzo del quadro di Montefiorentino è la Madonna adorante il Figlio steso sul grembo di lei. Anch'essa corrisponde alla immagine dipinta da Antonio e da Bartolomeo nel polittico della Pinacoteca bolognese, ma più ancora alle altre dipinte da Bartolomeo.

La lunga tenda stirata dietro il capo della Vergine ci dà l'apparato consueto di Bartolomeo; e, come in questo, più vi si esprime la divozione della madre pensosa che il sonno del Bambino. Vi è tuttavia nella testa della Madonna uno spiro di grazia, quale non si trova in Bartolomeo; e così nelle figure de' Santi è una forza, indice della individualità, la quale presto vedremo spiegarsi al contatto dell'arte di Antonello.

L'arte del Mantegna s'insinuò specialmente e direttamente in quella dei due giovani cognati, Gentile e Giovanni Bellini. Il primo, nato nel 1429, non aveva ancora ventiquattro anni quando, al principio del 1453, sua sorella Nicolosia sposò Andrea Mantegna, già salito in gran fama. Anche prima di quell'anno dovette aver comunanza col Padovano, forse sin dal 1447, quando questi si recò a Venezia e fu esaltato dal notaio poeta Ulisse de' Aleotti.

Le ante d'organo della basilica di San Marco provano come Gentile si facesse seguace di Andrea; ma anche rivelano il contrasto nato tra le forme apprese dal padre e quelle della nuova scuola. I quattro Santi, *Marco* (fig. 322), *Teodoro* (fig. 323), *Girolamo* (fig. 324) e *Francesco* (fig. 325), vorrebbero essere grandi statue, pari a quelle di Andrea. San Marco tende a imitare San Giacomo negli Eremitani; ma le



Fig. 320 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Alvise Vivarini: *San Lorenzo* — (Fotografia Anderson).

figure tagliate dritte, alla maniera di Jacopo Bellini, si atteggiavano faticosamente alla classica. *San Teodoro* sembra chiuso in una casella di enorme polittico, invece che piantato nel libero spazio. La fattura larga, veloce, propria di pittura



Fig. 321 — Montefiorentino. Chiesa Parrocchiale. Alvise Vivarini: Polittico.
(Fotografia Moscioni).

veduta a gran distanza, non permise a Gentile di addentrarsi nel carattere di quelle figurone.

Natura fine, di osservatore acuto, non si compiacque di queste grandi pitture ad effetto; niuno fu schivo più di lui a una ricerca scenografica. E del resto, al tempo in cui egli dipingeva, l'arte conosceva poco la teatralità. Dai minuti ricami gotici non si poteva passare d'un tratto alla comprensione d'un grande effetto decorativo; e Gentile Bellini fallì alla prova.

Ma eccolo persecutore del carattere nel *Beato Giustini* (figg. 326 e 327) della Galleria di Venezia. Il vecchio

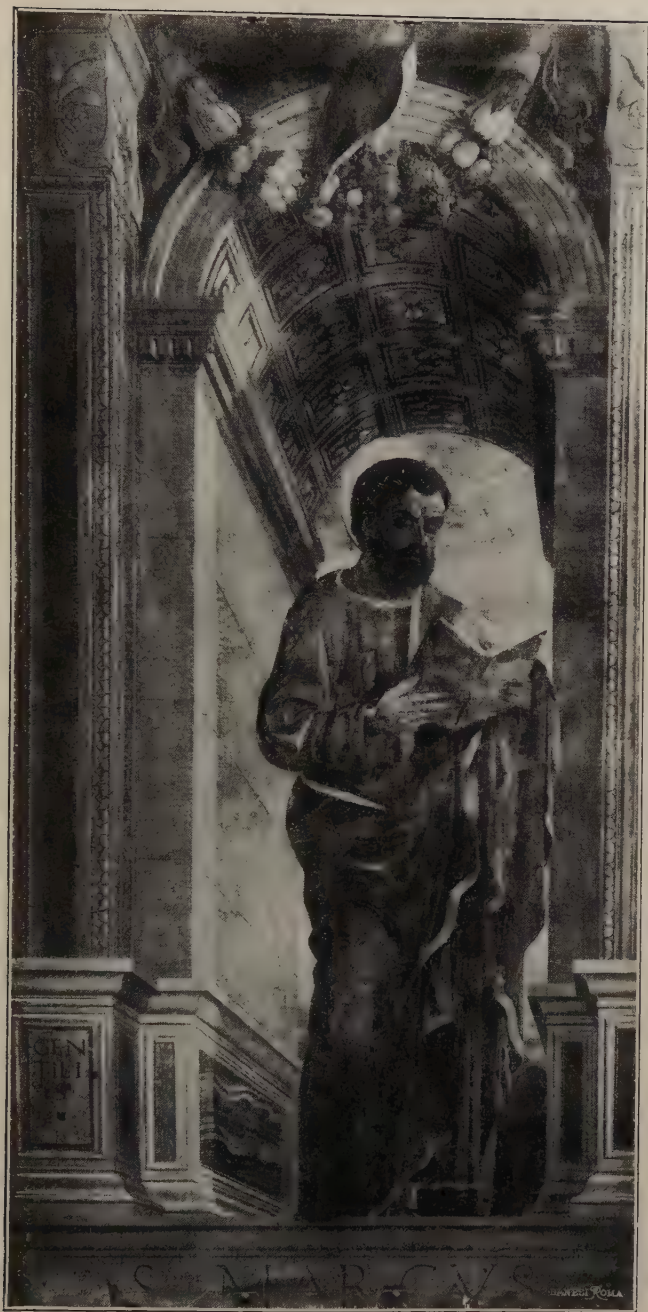


Fig. 322 — Venezia, Basilica di San Marco.
Gentile Bellini: Anta d'organo. *San Marco* — (Fotografia Anderson).



Fig. 323 — Venezia, Basilica di San Marco.
Gentile Bellini: Anta d'organo, *San Teodoro* — (Fotografia Anderson).

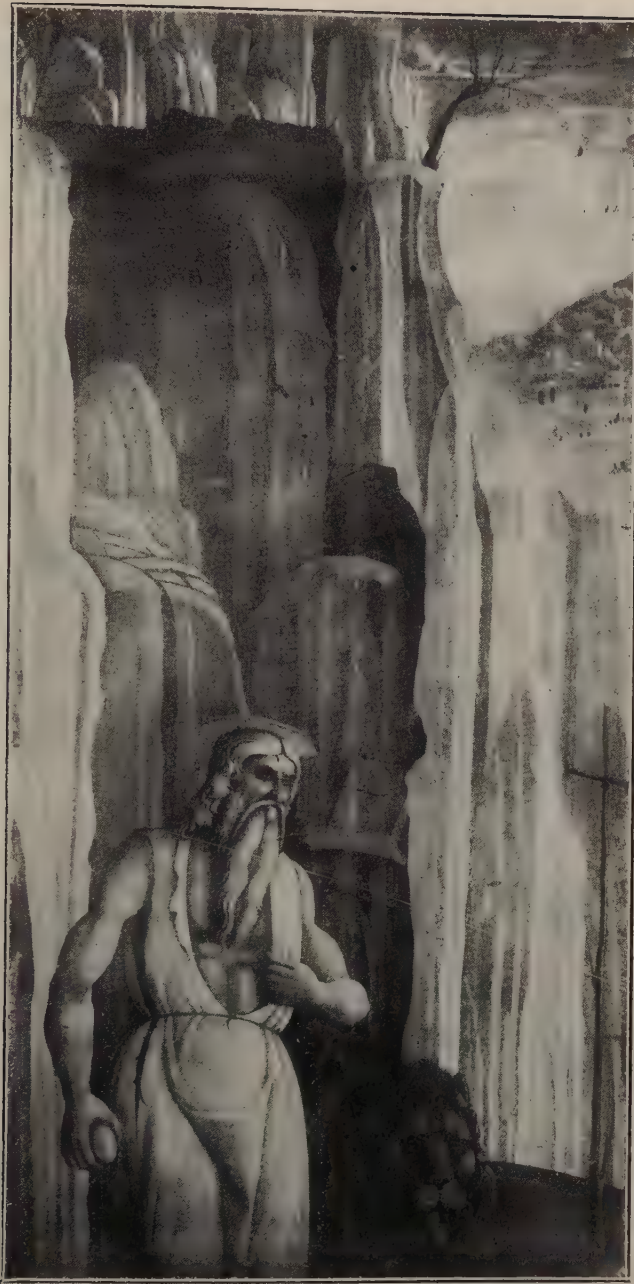


Fig. 324 — Venezia, Basilica di San Marco.
Gentile Bellini: Anta d'organo. *San Girolamo*.

si regge a fatica; ma lo spirito è ancora desto in lui, nell'atto di avanzare con piccol passo per benedire la terra, eleva a stento la destra fissando gli occhi stanchi davanti a sè; e le sopracciglia si inarcano al muover lento dello sguardo; la cartilagine di quel volto par che vibri, e il labbro sporgente, mormori, balbetti l'estremo saluto.

Questa bianca visione del vecchio sacerdote tra gli affanni dell'ultima ora di vita, salutante i fratelli col nome di Dio, è un capolavoro di finissima osservazione del vero. Dalle parti stanno due chierici e due adoratori. E qui le reminiscenze mantegnesche sono più notevoli; e ne' chierici si rileva ancora un leggiero contrasto fra le linee a perpendicolo imparate a segnare da Gentile nella scuola del padre, e le altre più mosse dello scorcio.

In ogni modo la personalità di Gentile Bellini, in quest'opera del 1465, si determina così chiaramente da farci sospendere lo studio dell'influsso mantegnresco da lui subito. D'altronde per anni parecchi dopo quell'opera non è più traccia del grande pittore, e quando ci riappare, si presenta nella sua propria grandezza penetrante nel fondo del carattere veneziano.

Giovanni Bellini, figlio naturale di Jacopo, per la scarsità delle notizie biografiche esce tardi in luce per noi; ma le opere lo mettono in vista prima che i documenti lo ricordino.

Poco dopo il '50 deve avere eseguita la *Madonna col Bambino dormiente sulle ginocchia*, esistente nella Galleria di Venezia (fig. 328). Lo svolgimento classico della rappresentazione della Natività, quale abbiamo veduto in Antonio e Bartolomeo Vivarini e in Carlo Crivelli, e vedremo in Cosmè Tura e in altri maestri del ciclo padovano, trova nell'esordire di Giovanni Bellini il più alto coefficiente. Appena della educazione di Jacopo, suo padre, si trova un lontano accenno nelle lunghe proporzioni della Madonna e nelle congiunte mani lunghette. Egli dà delicatezza al volto della Ver-

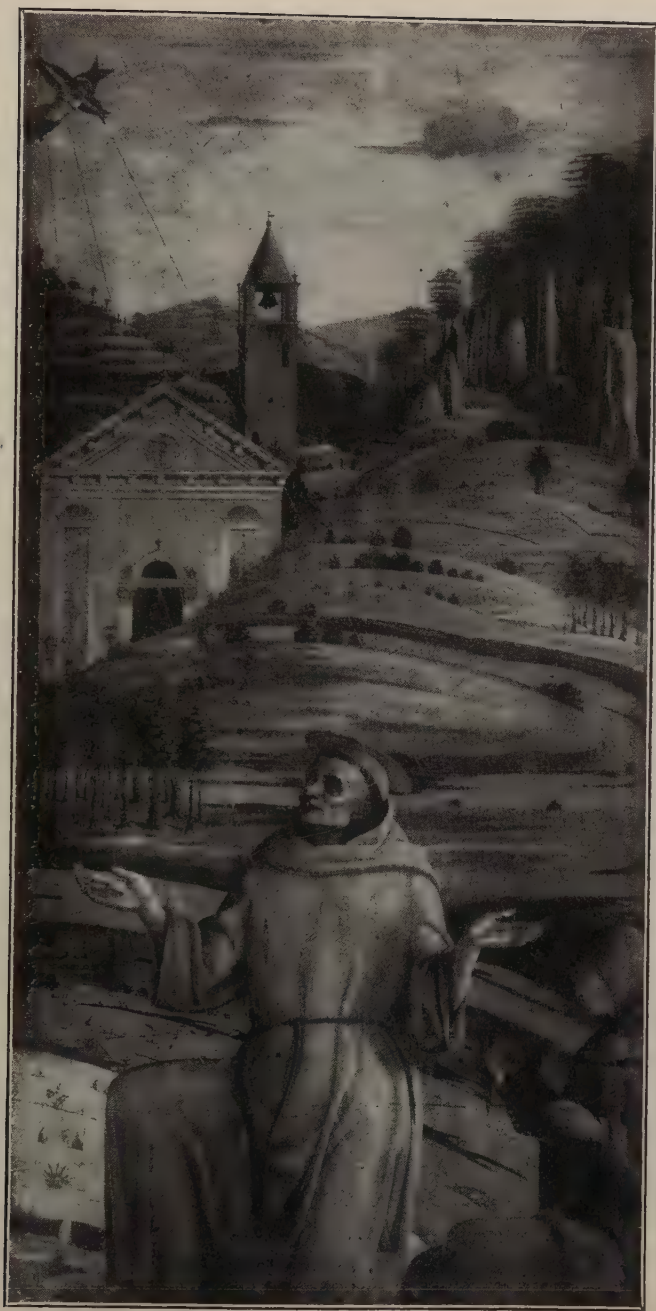


Fig. 325 — Venezia, Basilica di San Marco.
Gentile Bellini: Anta d'organo. *San Francesco*.



Fig. 326 — Venezia, Galleria dell'Accademia. Gentile Bellini: *Il beato Giustiniani*.
(Fotografia Alinari).

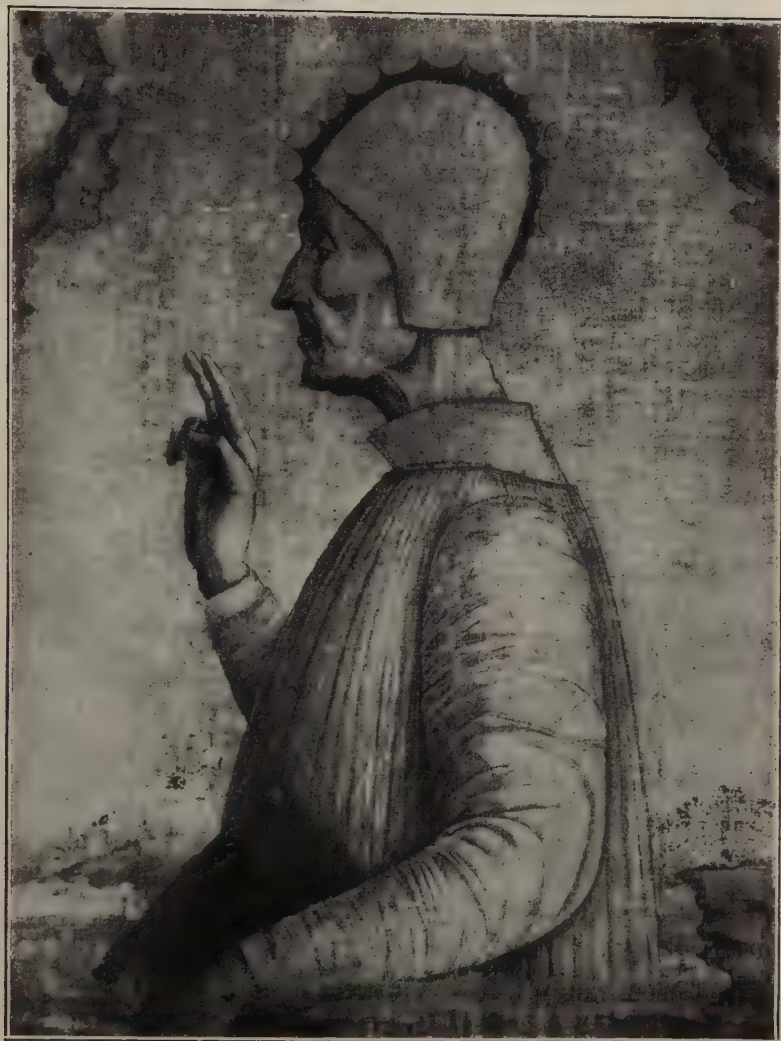


Fig. 327 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Gentile Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Alinari).

gine ed esprime mirabilmente il sonno del fanciullo negli occhi stretti, nella boccuccia respirante, nel braccetto destro penzoloni. Il trono, con ornati del Rinascimento alla donatelliana, dice la tendenza dell'artista, indirizzata ne' suoi primi anni dal padre stesso verso Padova.

La *Madonna* della Collezione Potenziani (fig. 329) ci avverte che quella tendenza era già determinatamente avviata da Andrea Mantegna. L'esilità, la sottigliezza di quella prima pittura vengon meno; la Vergine conserva il suo tipo delicato, ma acquista forza e sviluppo; il Bambino, fattosi robusto, guarda coi grandi occhi i fedeli ch'ei benedice; e in alto, agli angoli del quadro, si appunta il festone colmo di frutta, che apparò i campi ad affresco degli Eremitani, e in seguito tutti i dipinti ispirati all'arte padovana, anche le ante d'organo di Gentile Bellini.

Giovanni non è ancora preso tutto dal Mantegna. La *Madonna* Potenziani e le altre affini della Collezione Frizzoni (fig. 330) e di Sigmaringen, accennano all'avvicinamento; la *Trasfigurazione* del Museo Correr (fig. 331), alla dedizione di Giambellino al cognato. Questi deve avere acceso per un momento nell'animo di Giovanni come di Gentile Bellini il subito ardore per il nuovo; è pare che i due fratelli per qualche tempo anelassero di seguire il riformatore. La *Trasfigurazione* del Museo Correr è la prima forma di una composizione che poi, nel dipinto della Galleria napoletana, troverà la gentile individualità dell'artista. In quella prima forma Giambellino è mantegnesco.

I contorni sono scuri come se le figure fossero state preparate da quei segni ad essere frescate. I piani precisi, fortemente tagliati, le pieghe strette alle forme, il rilievo ottenuto con forza, anzi con una rudezza che ha lasciato incerti i conoscitori sulla attribuzione del dipinto a Giambellino; ma su quegli uomini severi, su quella roccia franta al piede, luce il biancore dell'alba e la terra nel fondo si còpre d'intenso verde. Il pittore accennava così come la



Fig. 328 — Venezia, Galleria dell'Accademia. Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 329 — Rieti, Collezione Potenziani. Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino*.
(Fotografia Gargioli).

sua vivezza coloristica l'avrebbe staccato dalle statue mantegnesche.

Quel senso coloristico² traspare molto di più nel *Cristo*



Fig. 330 — Milano, Collezione Frizzoni. Giovanni Bellini: *Madonna*.

nell'orto, della Galleria nazionale di Londra (fig. 332), benchè tutto impregnato di spirito mantegnesco. Il paese dove Cristo fa orazione comincia ad essere schiarato dalla luce

crepuscolare, che imbianca vivida l'orizzonte, su cui roseggiavano cirri, e più in alto si scolorano cumuletti di nubi. La luce si apre appena il varco nei valli, illumina la vetta delle case e dei campanili, diffondesi per le chine dei monti, e già disegna i contorni delle rive dei torrenti e delle campagne verdi. Cristo prega ginocchioni sul monte degli Olivi; la sua figura spicca sul cielo che ne illumina di chiarore il volto e le mani. Non ha la dolcezza che poi Giambellino gli darà, troppo composto come egli è di forte natura mantegnesca; ma davanti a lui, nel cielo, appare un angelo trascolorante nell'azzurro, come di bianco velo diafano. Gli Apostoli dormono un sonno affannoso, e intanto si approssima Giuda coi soldati, i quali gesticolano, consci di essere presso al luogo dove avverrà la cattura.

Il Mantegna non fece spiccare il Redentore sul cielo, e pose tra le rupi una potente figura atletica, che si volge verso l'alto; nei tre Apostoli mirò a vincere la difficoltà dello scorcio, a segnar tutto con rigore, come a intagliare ogni cosa, a scalpellar tutto nel vivo sasso. Giambellino, pur imitandolo, più che la logica rigorosa di ogni forma, più che la costruzione di ferrata saldezza, più che la spiegazione storica dell'arresto e de' luoghi dove avvenne, cercò l'impressione dell'ora triste e del silenzio mattinale, in cui si eleva l'orazione nell'orto.

Invece di rappresentare semplicemente un fatto evangelico, Giambellino si studia di imprimerlo ne' cuori; e mentre il sentimento umano si fa più vivo e più chiaro in quel prologo del dramma divino, la fantasia diviene più alata. Non la serie di putti coi segni della Passione appaiono nei chiarori dell'alba, bensì l'angelo di Dio incorporò, trasparente quasi composto della luce degli astri, dileguante al giunger del mattino nel cielo.

Il sentimento profondo di Giambellino avvisa anche più le figure mantegnesche del *Cristo nel sepolcro*, del Palazzo Ducale (fig. 333). La Divina Madre tiene il Cristo morto e,



Fig. 331 — Venezia, Museo Correr. Giovanni Bellini: *La Trasfigurazione*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 332 — Londra, Galleria Nazionale. Giovanni Bellini: *Cristo nell'Orto*.
(Fotografia Anderson).

carezzevole, accosta la guancia al capo del Figlio, e sembra che entrambi gemano. Il simulacro di Cristo tra Maria e Giovanni si anima e ascolta il materno dolore nell'affondarsi nella tomba. Ardono due ceri sopra un tripode come in una camera funebre, pregano due Santi come intorno ad agonizzante.

Il tipo del *San Marco*, che Gentile Bellini trasse dal Man-



Fig. 333 — Venezia, Palazzo Ducale.
Giovanni Bellini: *Cristo nel sarcofago tra due Santi*.
(Fotografia Alinari).

tegna per un'anta d'organo, si ripete qui, a sinistra della composizione; ma in tutto pare che i modelli del grande Padovano si siano purificati, e lascino trasparire l'intimo dei cuori.

Più composta è l'altra scena di *Cristo nel sepolcro* (fig. 334), nella Galleria di Brera a Milano. Qui pure la Vergine accosta una guancia al capo del Figlio, secondo un modello

forse mantegnesco, imitato anche, come abbiamo veduto, da Carlo Crivelli.

Le tre figure hanno una determinatezza mantegnesca, ma una trasparenza nell'ombra, e una profondità di sentimento tutto belliniano nelle due teste accostate della Madre e del Figlio, e nel San Giovanni che con gli occhi rossi di pianto



Fig. 334 — Milano, Galleria di Brera.
Giovanni Bellini: *Cristo nel sarcofago tra Maria e Giovanni.*
(Fotografia Anderson).

volgesi a destra, come se non reggesse alla vista dolorosa. Il chiarore del cielo dà intensità al verde della terra e imbianca il corpo esanime di Cristo; traspaiono luminose le ombre.

È questo il momento in cui Giambellino disegna le Madonne Davis (fig. 335) e Crespi (fig. 336), quella più chiaramente ispirata dal Mantegna, questa così velata da restauri da lasciare appena scorgere nei contorni l'esemplare padovano.



Fig. 335 — Newport, Collezione Davis. Giovanni Bellini: *Madonna*.

Invece della statuaria grandezza, Giambellino sente meglio esprimersi sè stesso in piccole superficie dove il suo pen-



Fig. 336 — Milano, Galleria Crespi, Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino*.
(Fotografia Anderson).

nello può delicatamente sfiorar le figure con timidi leggeri tocchi; e compone la *Crocifissione* (fig. 337) del Museo Correr, dove, sebben determinate con rigore, le finissime



Fig. 337 — Venezia, Museo Correr. Giovanni Bellini: *Crocifissione*.
(Fotografia Anderson).

forme non lasciano quasi più riconoscere la ricerca che si manifestava ne' duri contorni della *Trasfigurazione*, nello stesso Museo, e in altri fra i quadri citati. Con simile finezza colori il *Cristo morto* del Museo Poldi-Pezzoli (fig. 338), tingendo di verdognolo le carni, esponendo l'immagine di una tristezza infinita nell'aria fredda, sulla terra silenziosa.

Così Cristo si erge con la croce, mostrando la destra piegata, in un recinto chiuso da un parapetto avente ne' riquadri figure mitologiche a chiaroscuro (fig. 339). Qui è ancora il ricordo del Mantegna, e più chiaramente nell'angelo, il quale, con un ginocchio a terra, raccoglie il sangue che sgorga dal costato di Cristo. Ma se qualche segno, qualche tipo, qualche abitudine di fare richiamano ancora il maestro padovano, l'opera è essenzialmente diversa. Tanto si nota nel *Cristo morto* tenuto da due angeli fanciulletti, nel Museo Correr, a Venezia (fig. 340); gli angioletti potranno ricordare i putti del Mantegna, ma hanno assunto un'ingenuità, un'affettuosità e, potrebbe dirsi, la purità belliniana. Nessun accento troppo forte più, nessuna espressione più di potenza e di imperio. Una gran dolcezza si effonde traverso gli stessi dolori della vita, una gran pace.

Anche in seguito Giambellino ricordò i modelli della sua giovinezza, che ci appaiono trasfigurati, nobilitati, santificati.

Nella grande ancona di Pesarò si possono trovare raccolti per ultimo le reminiscenze degli studî giovanili; ma la individualità si afferma grande, non per la riflessione della classicità, bensì del sentimento religioso. I sacri personaggi di Giambellino, accostatisi alla terra, partecipano alla vita umana come esseri superiori cui il male e la miseria non toccano, immagini di eterna giovinezza e di infinita bontà.

* * *

L'onda dell'arte padovana che si era diffusa nell'Emilia, nella Dalmazia e nell'Istria, e a Venezia si era propagata

rinnovatrice, non tardò a dar riflessi di luce anche nell'alto Veneto, tra i monti friulani.

Domenico da Tolmezzo, che visse tra il 1448 e il 1507,



Fig. 338 — Milano, Museo Poldi-Pezzoli. Giovanni Bellini: *Cristo nel sarcofago*.
(Fotografia Alinari).

lasciò una tavola del 1479 nel coro del Duomo di Udine, nella quale si mostra non estraneo alla riforma padovana.

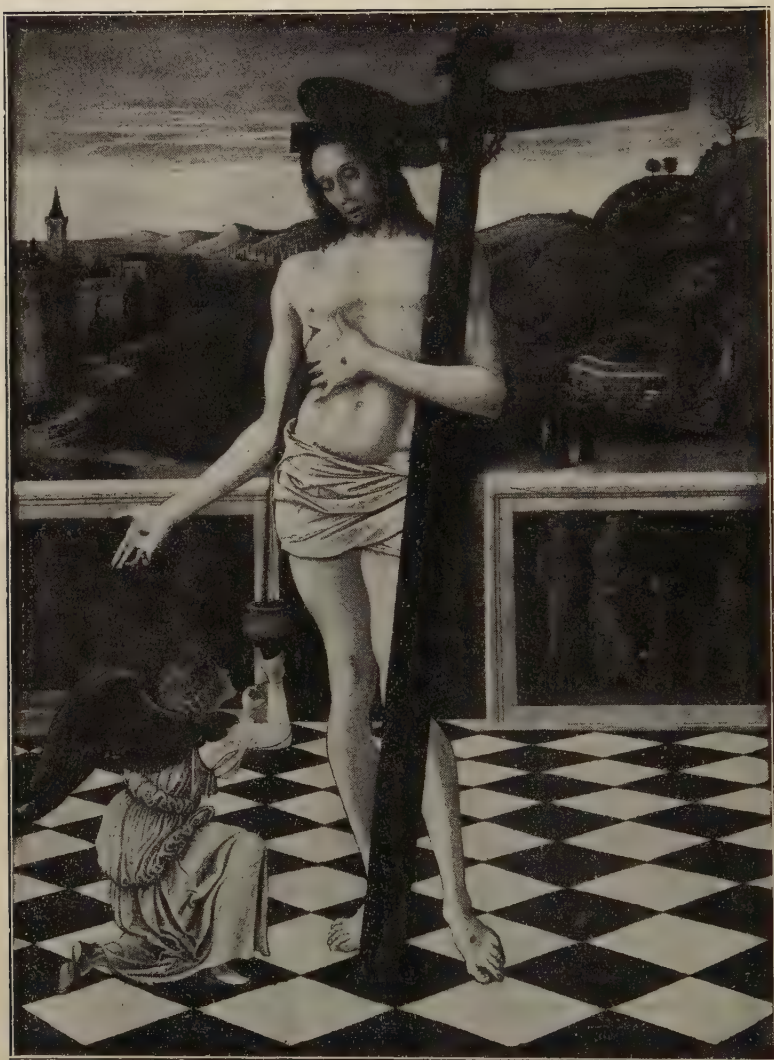


Fig. 339 — Londra Galleria Nazionale.
Giovanni Bellini: *Angelo che accoglie il sangue del Redentore.*
(Fotografia Anderson).



Fig. 340 — Venezia, Museo Correr.
Giovanni Bellini: *Cristo morto sorretto da due Angeli*.
(Fotografia Anderson).

Ma più di lui, Giovan Francesco popolarizzò le forme create da Andrea Mantegna, come si nota negli affreschi del 1489 a Sant'Antonio in Barbeano, del 1493, nella chiesa di Sant'Antonio a Socchieve, in quelli di San Martino nello stesso luogo (es. fig. 341) di San Lorenzo a Forni di Sotto, di San Floriano a Forni di Sopra (es. fig. 342), e negli altri del '99 nella Parrocchiale di Provesano.

Basti la *Madonna col Bambino* (fig. 343) dell'anconetta nella Galleria Veneziana per mostrare come il pittore friulano togliesse alle sacre mascherette ogni sapore d'antico, ogni ardor di ricerca.

Nel far grossa come di cuoio la materia mantegnesca, il buon montanaro lavorava tuttavia con gran diligenza, adattando le sue cognizioni alla semplicità della propria vita, richiamando tuttavia le forme ornate che nella laguna, a Padova, a Verona crescevano con rigoglio.¹

* * *

A Verona il Mantegna aveva portato un esemplare di tanta grandezza, la pala di San Zeno, da suscitare intorno ad essa fervore di ammirazione e di studio.

La città, che col Pisanello e con Stefano da Zevio si era ammantata delle eleganze del gotico fiorito, fu colpita come dalla luce d'una visione, e tutti i pittori veronesi del Quattrocento si fissarono nel modello sublime e nel suo creatore.

A Padova egli aveva lasciato altri modelli che i Veronesi potevano facilmente ricercare; e a Mantova, più vicina ancora, alla Corte dei Gonzaga, ne produceva di continuo, sempre più nobili e grandi. E i pittori veronesi furono attratti a Mantova al seguito del principe della pittura nell'Italia Settentrionale. Questi mantenne con Verona graditi

¹ Su questi pittori vedi: IOPPI, *Contributo alla Storia dell'Arte nel Friuli*, in *Atti della R. Deputazione veneta degli studi di Storia Patria*, 1887 e segg.; LIONELLO VENTURI, *Due opere di Gian Francesco da Tolmezzo*, in *L'Arte*, 1909, p. 188.

rapporti, e visitando le antiche vestigia in quei dintorni abbandonate, ebbe a compagno tra gli altri umanisti Felice Feliciano veronese, che gli dedicò la sua raccolta di iscrizioni.

Tra l'arte veronese e quella del Mantegna si mantenne quindi per tutto il Quattrocento una specie di familiarità; e quando il venerato maestro ornò di sua gloria Santa Maria



Fig. 341 — Socchieve, Chiesa di San Martino.

Gian Francesco da Tolmezzo: Particolare dell'affresco del coro. *Tre Santi*.

in Organo, nel 1497, si ribadirono per ultimo gli antichi legami.

Aprè la schiera dei devoti al Mantegna Francesco Benaglio, nato nel 1432, il quale ripeté, nel 1462, in San Bernardino, la composizione della pala di San Zeno, togliendone tuttavia l'ampiezza, la classicità e la gran forza, stringendo le figure come dentro a lunghe rettangolari caselle, piallandone i tipi. È la riduzione stentata (fig. 344) di uno che col piffero si provi a gareggiare col clangore delle trombe.



Fig. 342 — Forni di Sopra, Chiesa di San Floriano.
Gian Francesco da Tolmezzo: *Madonna col Bambino*.



Fig. 343 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Gian Francesco da Tolmezzo: *Madonna col Bambino*.

Dell'antico non sà fare se non qualche imitazione di marmi da stuccatore; e quelle pone in luogo de' pilastri donatelliani

Non sentendo il ritmo della composizione, include tra il coro dei fanciulli festanti intorno alla Vergine un grande San Bernardino a mani giunte. Della struttura architetto-



Fig. 344 — Verona, Chiesa di San Bernardino.
Francesco Benaglio: Trittico. *Madonna e Santi* — (Fotografia Alinari).

nica, solenne in Andrea, non si dà ragione, e tutto impiccolisce, intristisce e invecchia.

La piallata Madonna col Bambino, tra angioli, si rivede dentro una cornice con riquadri a marmi variegati nella Galleria di Verona (fig. 345); e anche in essa gli esempî del Mantegna hanno perduto la forza organica e la maestà.

Più tardi il Benaglio, pur rimanendo ligio al suo grande esemplare, ch'ei non intendeva e guastava, si provò a dare un po' d'aria e un po' di carne alle sue secche figure. Così lo vediamo nel quadro della Galleria di Venezia (fig. 346), dove rimane ancora presente al pittore la pala di San Zeno.



Fig. 345 — Verona, Museo Civico.
Francesco Benaglio: *Madonna col Bambino e angioletti*.
(Fotografia Anderson).

Staccatosi dalle dande, si prova a fare da sè in Sant'Anastasia, dove, frescando nella Cappella Lavagnoli la *Predicazione di Cristo* (fig. 347), mette una grande rassegna di figure, con qualche intento realistico. Ormai il Mantegna non c'entra quasi più. Il Benaglio aveva smesso di ripeterlo



Fig. 346 — Venezia, Galleria dell'Accademia.

Francesco Benaglio: *Madonna fra quattro Santi* — (Fotografia Anderson).

in quel modo che il fabbro ferraio aveva un giorno storpiato i versi danteschi.

Morì verso il 1492, lasciando un figlio più che ventenne, Girolamo,¹ il quale passava per autore di pitture nella Galleria veronese e in altri luoghi, alcune delle quali portano colorato un cespo di garofano. Ma, ad eccezione del trittico avente la Madonna col Bambino nel mezzo, San Giacomo

¹ Cfr. G. GEROLA, *Questioni storiche d'arte veronese. I maestri dal cespo di garofano*, in *Madonna Verona*, 1908.

maggiore a destra, San Pietro a sinistra (fig. 348), quasi tutti gli altri quadri manifestano una derivazione dal Mantegna, non corrispondente a quella che abbiamo veduto in Francesco Benaglio.

Più vicino di tutti a questo pittore e ad un tempo meglio costruito, più diligente e più fine, è l'autore del quadretto nella Galleria di Monaco di Baviera (fig. 349), la *Vergine*



Fig. 347 — Verona, Chiesa di Sant'Anastasia.

Francesco Benaglio: *La Predicazione di Gesù* — (Fotografia Alinari).

col Bambino in trono, assistita da quattro Santi. Tutte le figure sono dipinte con una tecnica più raffinata, nonostante che vi sia durezza nel passaggio de' piani de' volti con le carni arrossate. Le pieghe delle vesti, scavate come nel legno, si spezzettano irregolari e profonde.

Si vedono le figure sul pavimento a larghe mattonelle quadre, coperte in parte da un tappeto rosso; e il seggio è molto ornato, con palme tra i bucrani dell'arcata, e una sirena reggente cornucopie a mezzo di essa. Il tipo della Vergine, benchè meno piallato di quel che appaia in Fran-

cesco Benaglio, ha tuttavia le proporzioni particolari a questo maestro; il Bambino ha le guance grosse e il musetto prominente, gli occhi grandi, stretti alla radice del naso e cerchiati di nero. Potrà sembrar naturale di chiederci se il quadretto, che pare uno sviluppo di quelli da noi veduti di



Fig. 348 — Verona, Museo Civico. Tardo seguace di Benaglio: Trittico.
(Fotografia Anderson).

Francesco Benaglio, possa essere del figlio Girolamo, probabilmente educato da lui.

* * *

Il maestro veronese Cristoforo Scacco¹ lascia scorgere nelle opere, messe ad ornamento delle chiese campane, come la sua educazione pittorica si facesse nella sua città natale, davanti alla pala di San Zeno.

¹ Su questo pittore, vedi: G. FOGOLARI, *Cristoforo Scacco da Verona, pittore*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane*, vol. V, (1902); P. TOESCA, *Quadri di Cristoforo Scacco e di Antoniazio Romano*, in *L'Arte*, 1903, pag. 102.

Partitosi da Verona, a Padova ammirò e si mise negli occhi le forme del quadro di Santa Giustina; a Ferrara rimase colpito alla vista degli aperti troni col paese in lontananza, propri delle ancone di Cosmè e degli altri Ferraresi;



Fig. 349 — Monaco di Baviera, Alte Pinacothek.
Maestro affine a Benaglio: *Madonna fra quattro Santi*.
(Fotografia Hanfstaengl).

nelle Marche fu abbagliato dalle decorazioni auree di Carlo Crivelli.

Lavorò a Piedimonte d'Alife, a Itri, a Fondi, a Capua, a Napoli. Quivi, nel 1499, si obbligò a dipingere un'ancona per la duchessa Lucrezia del Balzo, da collocarsi in una cappella di San Giovanni a Carbonara.

Si firmò due volte, nell'ancona già a Piedimonte d'Alife, appartenente al conte Antonio Filangieri di Candida, e nell'altra della chiesa di San Pietro, a Fondi.

Nulla è noto di lui nella sua città natale.

Un trittico del Museo di Napoli (figg. 350 e 351), la *Incoronazione della Vergine* nel mezzo e *Santi* negli sportelli, ci presenta il pittore nella sua forma più antica e più lussureggiante. Gli accenni al Mantegna si notano specialmente negli angoli musicanti, e l'influsso del Crivelli si trova nello sfarzo e nelle dorature.

Ma l'influsso forse non durò gran fatto; e quasi si ammorzò nella tavola della chiesa di Fondi, dove nel mezzo è una *Annunciazione* (fig. 352) che ancora richiama in qualche modo il Crivelli, collocata in un'architettura a tempietto, arieggiante quello della pala di San Zeno, e con ai lati le figure di Sant'Onorato abate, ispirato a uno dei Santi della pala suddetta, e di San Benedetto, che può richiamare quello dipinto dal Mantegna nella tavola di Santa Giustina. Il trono aperto permette d'intravedere la città di Fondi.

Liberatosi dalle forme crivellesche, lo Scacco tornò ai primi amori, ricercando la grandiosità mantegnesca che ritrovò tanto nel quadro di Itri, oggi al Museo di Napoli (figg. 353 e 354), quanto nell'altro di Piedimonte d'Alife, ora presso il conte Filangieri di Candida, a Napoli (figg. 355-357). In questo gli sportelli laterali richiamano ancora la composizione dei Santi nelle parti laterali della tavola di San Zeno, dimostrando come il perfetto esemplare del Mantegna fosse costantemente ricordato dal suo fedele.¹

* * *

Niccolò Solimani,² veronese, seguì il Mantegna a Mantova, e sin dal 1465 dipinse nella Chiesa d'Ognissanti, ove

¹ Il conte Antonio Filangieri ci comunica gentilmente che nella Chiesa Madre di Monte San Biagio, presso Fondi, si trova un trittico di Cristoforo Scacco, firmato e datato 1500.

² Cfr. G. GEROLA, *Questioni c. s. I pretesi due Stefani da Zevio e Vincenzo di Stefano*, in *Madonna Verona*, 1908.



Fig. 350 – Napoli, Pinacoteca nel Museo Nazionale. Cristoforo Scacco: *Incoronazione*.
(Fotografia Anderson).

lasciò la firma, sconosciuta fino a qualche anno fa dagli storici veronesi (v. fig. 358).

Un documento del 1469 determina che in quell'anno



Fig. 351 — Napoli, Pinacoteca nel Museo Nazionale. Cristoforo Scacco: *Due Santi*.
(Fotografia Anderson).

frescava le cappelle della nobile famiglia Rama, in San Francesco di Mantova, oggi Arsenale. Quivi esiste ancora un grande frammento d'una *Madonna in gloria*, entro una

mandorla, tutta circondata da cherubi (fig. 359), opera più tarda ispirata al Mantegna, eseguita forse sopra un suo

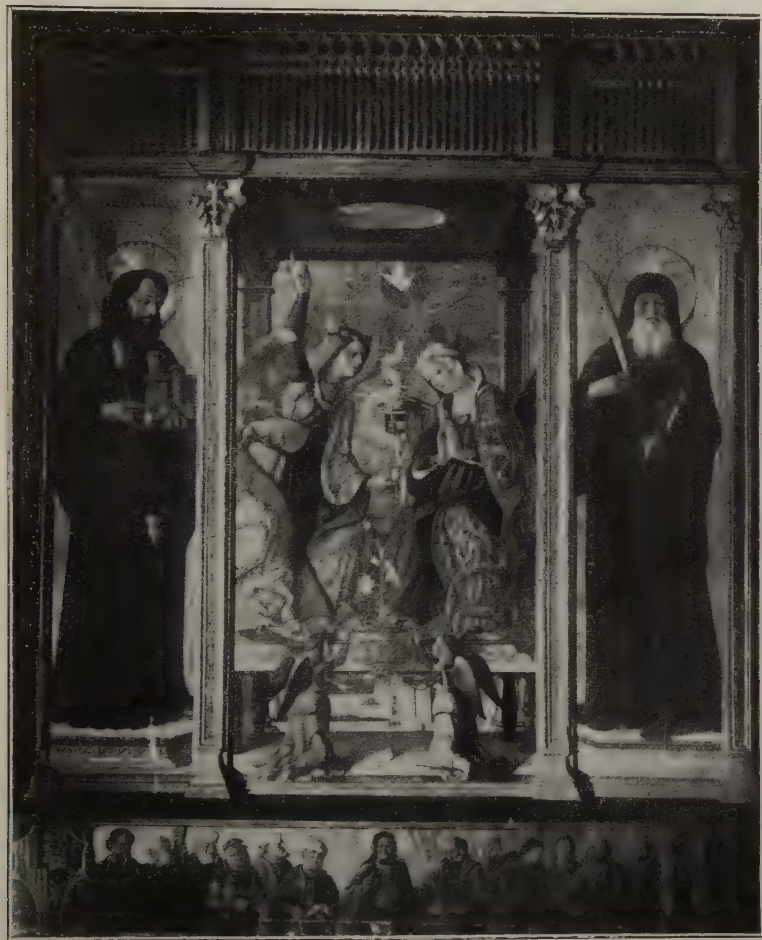


Fig. 352 — Fondi, Cattedrale. Cristoforo Scacco: Trittico. *Annunciazione e due Santi*.

bisegno, e che potrebb'essere, per qualche somiglianza con gli angeli nel dipinto della Chiesa d'Ognissanti, dello stesso Niccolò Solimani, il quale aveva ornato le cappelle in quel luogo.

La servilità al Mantegna, è tanto grande da non scorgersi alcun elemento della personalità di Niccolò. Si distingue



Fig. 353 — Napoli, Pinacoteca nel Museo Nazionale.
Cristoforo Scacco: Particolare di trittico. *La Madonna col Bambino*.
(Fotografia Anderson).

solo per la sua debolezza, così come può distinguersi dall'opera del maestro la *Madonna assunta* di Santa Maria degli Angioli, presso Mantova (fig. 360). Anche questa



Fig. 354 — Napoli, Pinacoteca nel Museo Nazionale.
Cristoforo Scacco: Ala sinistra del trittico suddetto, *San Francesco*



Fig. 355 — Napoli, Collezione Filangieri di Candida.
Cristoforo Scacco: Parte centrale di trittico.
La Madonna col Bambino.



Figg. 356 e 357 — Napoli, Collezione Filangieri di Candida.
Cristoforo Scacco: Ali del trittico suddetto. *Quattro Santi*.

immagine entro un alone di cherubini con le ali sparte può appartenere al pittore che fu al seguito del Mantegna nel primo decennio della sua permanenza a Mantova.

Gli fu contemporaneo l'autore d'una *Madonna col Bambino tra Serafini* (fig. 361), entro un recinto composto a mo' di quello dove la famiglia del marchese Ludovico Gonzaga riceve l'annuncio della elezione di Federigo al Cardinalato. Il quadro mantegnesco trovasi nella Galleria di Bassano. Con esso può ricordarsi un altro seguace che studiò la Camera degli Sposi, l'autore del *San Bernardino tra angeli*, nella Galleria di Brera, a Milano (fig. 362): dietro il Santo mise un'alta transenna a dischi come nella Camera suddetta; nella lunetta si sforzò di scorciare angeli in varie movenze, ricordando la vòlta di quella stanza, e in tutta la decorazione, anche nel fare busti all'antica, s'ispirò agli ornamenti di quel luogo.

* * *

A Mantova accorse da Verona anche Domenico Morone,¹ nato probabilmente nel 1445.

I suoi primi lavori veronesi, se dobbiamo creder suoi due frammenti di cassone della Galleria Nazionale di Londra, tennero ben poco della maniera mantegnesca. Invece la Madonnina del 1483, esistente nel Friedrich-Museum di Berlino (fig. 363), ci mostra il pittore preso dalle forme padovane, ma come un ritardatario il quale continui a filare la stoppa, già filata da Marco Zoppo e da Giorgio Schiavone. Appena si potrebbe notare in meglio un chiaroscuro più trasparente.

Recatosi a Mantova, vi eseguì nel 1494 il gran quadro la *Battaglia data dai Gonzaga ai Bonacolsi*, allogatogli dal Ma-

¹ Vedi su questo pittore: G. GEROLA, *Questioni c. s. Intorno a Domenico Morone*, in *Madonna Verona*, 1909.



Fig. 358 — Mantova, Chiesa dell'Ognissanti.
 Niccolò da Verona: *Madonna fra due Santi adorata da due committenti.*
 (Fotografia del sig. Lanzoni).



Fig. 359 — Mantova, Chiesa di San Francesco.
Niccolò da Verona: *Madonna col Bambino fra Angioli.*



Fig. 360 — Mantova, Chiesa di Santa Maria degli Angioli.
Niccolò da Verona (?): *Madonna e angioletti* — (Fotografia Premi).

chese Francesco per ornamento del suo palazzo di Pusterla. Il quadro, rimasto fino a questo anno nella Galleria Crespi a Milano, molto guasto da restauri, poco mostra nella esecuzione, nulla nella invenzione di mantegnesco. La mancanza di plasticità nello svolgimento dell'azione, anzi quel bisogno di dir tutto, di fare una ricostruzione storica rendendo la veduta di Mantova e del paese lontano, moltiplicando i gruppi delle figure, per dare la traduzione letterale dell'avvenimento, ci avvertono che Domenico Morone del classico maestro non teneva se non qualche particolare di forma, nulla dello spirito.

Tuttavia a Mantova il pittore che continuava a rimaneggiare quel poco di mantegnesco che aveva imparato nella città propria, dovette accorgersi della grandezza raggiunta dal suo antico prototipo; e tornato a Verona sentì il coro entusiastico suscitato dalla trionfale Madonna di Andrea in Santa Maria in Organo; così che lavorando nel 1503, probabilmente con l'aiuto del figlio Francesco, nella biblioteca del chiostro di San Bernardino, richiamava in una forma popolana (fig. 364) quella Madonna solenne e lo stuolo dei Cherubini che l'attorniano a festa.

A Francesco Morone però, più che al padre di lui, Domenico, si deve riconoscere quella riflessione di forme mantegnesche, le quali furono conservate in tutta l'opera sua, in cui il Mantegna sembra avere spirato l'alito di vita. Dolcissimo pittore, fa apparire le sue ingenue donzelle veronesi, le tenere madri sui troni, adorni dai ricchi festoni di frutta ricavati dal fiorito viridario degli Eremitani di Padova.

Qualche anno prima che Domenico Morone eseguisse la tela con la cacciata dei Bonacolsi, giunse a Mantova Francesco Bonsignori.¹

Vi arrivò nell'87, secondo il D'Arco, poco più che ventenne, con la educazione avuta a Venezia da Alvise Vivarini.

¹ Sul Bonsignori vedi: EVA TEA, *La famiglia Bonsignori*, in *Madonna Verona*, 1910.



Fig. 361 — Bassano, Museo Civico.

Seguace del Mantegna: *Madonna col Bambino e angeli*. Nella lunetta, *Il Padre Eterno*.
(Fotografia Alinari).



Fig. 362 — Milano, Galleria di Brera.
Seguace del Mantegna: *San Bernardino fra due Angeli* — (Fotografia Anderson).



Fig. 363 — Berlino, Friedrich-Museum. Domenico Motone: *Madonna col Bambino*.
(Fotografia Hanfstaengl).

A diciotto o diciannove anni aveva esordito coi due quadri del Museo civico di Verona, mostrandosi sotto l'influsso diretto di Alvise, nella forma intarsiata non così sottilmente come nell'ancona che gli è attribuita ai Santi Giovanni e Paolo di Venezia. Nè si può credere che questa rappresenti Francesco Bonsignori in una forma alvisiana più evoluta, poichè nel 1488, reduce da Mantova alla città sua, il pittore eseguì l'ancona nella Chiesa di San Bernardino, già preso dalle forme mantegnesche (fig. 365).

A Mantova fa ritorno circa il 1490, e nel '92 è salariato dai Gonzaga. Il giovane aveva già fatto getto del corredo della sua educazione per rinnovarsi con l'esempio del Mantegna.

La Corte dei Gonzaga gli affidò l'esecuzione di parecchi ritratti, il più mantegnesco de' quali, nella Collezione del Principe Sciarra, a Roma (fig. 366), rappresentava un uomo coperto di corazza, forse della famiglia marchesana.

Di altri ritratti abbiamo menzione nei documenti: uno di Eleonora, primogenita della Marchesa, desiderato dai nonni estensi (1494); un secondo dell'Ambasciatore del Turco, forse quello di Turcasso, del quale parla il Vasari, con un cane che pareva la verità stessa (1494); un terzo, di Isabella, dove dipingerlo per essere mandato al fratello Cardinale Ippolito I d'Este, ma quando il ritratto era richiesto (1495), il pittore trovavasi al campo per prendere i disegni dei luoghi dove avvenne la battaglia di Fornovo. Sembra che ne facesse soggetto di un quadro oggi perduto.

Continuò a lavorare in Mantova; ma nei dipinti eseguiti dopo quel primo sforzo d'imitazione del Mantegna, non si trova più nessuna opera di forte impronta.

La sua personalità, svoltasi prima nella pesantezza della imitazione alvisiana, poi nella superficialità del riflesso mantegnesco, non riuscì a determinarsi originale.

Meglio assimilò le forme mantegnesche Girolamo dai Libri (nato nel 1474), il quale, oltre a tener fissi gli occhi



Fig. 364 — Verona, Biblioteca di San Bernardino.
Domenico Morone: *Madonna col Bambino fra Angeli* — (Fotografia Anderson).

nella pala di Andrea già in Santa Maria in Organo, fu conscio di altre sue opere a Mantova. Nell'ancona del Museo



Fig. 365 — Verona, Chiesa di San Bernardino.

Francesco Bonsignori: *Madonna col Bambino fra due Santi* — (Fotografia Alinari).

Civico di Verona, la *Madonna in trono, San Giuseppe e l'Arcangelo Raffaele che conduce Tobio*, fa stendere la destra protettrice alla Vergine nel modo usato dalla Madonna della Vittoria.

I frutteti del Mantegna forman baldacchino alle Madonne
di Girolamo dai Libri e rendono festosi gli altari.

Tutti gli altri maestri veronesi prendono qualcosa da

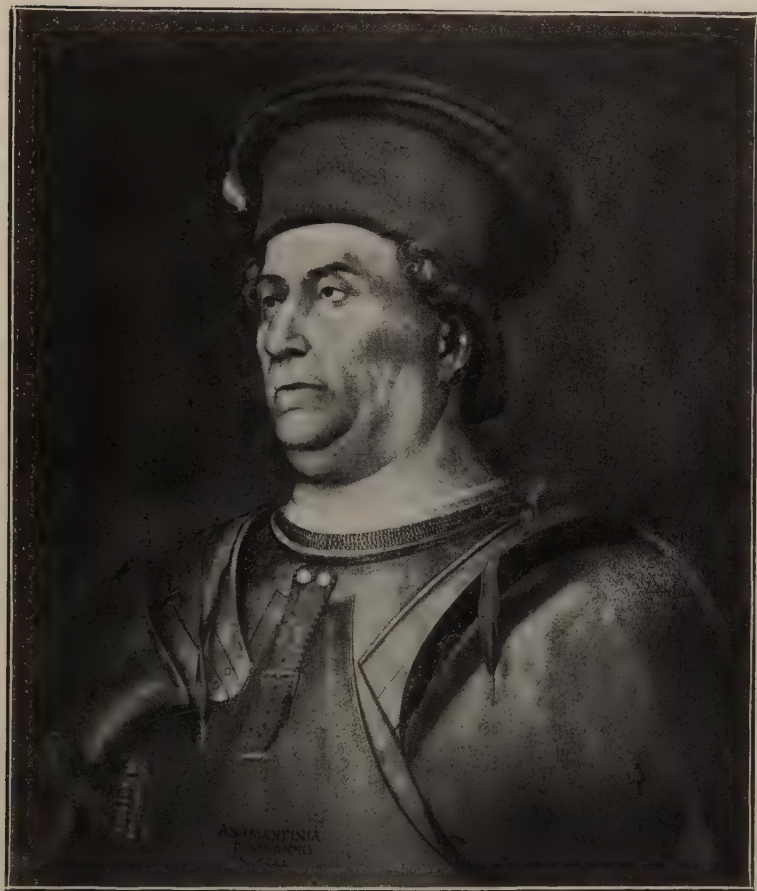


Fig. 366 — Roma, già nella Galleria Sciarra.

Francesco Bonsignori: *Ritratto di guerriero* — (Fotografia Braun).

Andrea Mantegna. Anche Liberale lo fissò qualche volta; e Francesco Caroto, nella *Madonna cucitrice* del 1501, ora alla Galleria di Modena, si attenne alle forme di Liberale che risentono del Mantegna.



Fig. 367 — Verona, Museo Civico. Seguace del Mantegna: *Sacra Famiglia*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 368 — Parigi, Museo André.
Seguace del Mantegna: *Sacra Famiglia e Santi*.

Un'altra schiera di pittori, radunata insieme indeterminatamente sotto il nome di *maestri dal cespo di garofano*, ha qualche lontana vuota reminiscenza mantegnesca. Ma più di tutti si avvicinò al fare di Andrea, l'anonimo autore della *Madonna col Bambino ritto in piedi, tra due Santi*, nel Museo Civico di Verona (fig. 367), ov'è assegnata al Mantegna stesso, e l'altra simile, ma invertita, composizione del Museo André, a Parigi (fig. 368), nella quale il pittore s'ingegnò a girar meglio la testa del Bambino e a rendere il tutto con maggior larghezza. L'anonimo Maestro rappresenta il massimo sforzo della pittura veronese per avvicinarsi al suo dominatore.

La pittura veronese, attratta in generale ad una espressione di vita tranquilla e lieta, non sentì la gran forza del Mantegna. Mancante del fondamento classico e di una propria intensa ricerca, si appagò di rispecchiarne qualche tipo e di ricavarne forme decorative. La composizione mantegnesca si trasformò per i Veronesi in un grazioso apparato di festa. Non cercarono a fondo la struttura di quell'arte, contenti di toccarne la superficie.

Il maggior numero de' pittori veronesi qui citati entra nel Cinquecento; combattuto da diverse tendenze, non elevandosi mai sopra l'aurea mediocrità. Da Venezia giungono ondate artistiche che mantengono la pittura veronese fedele alla capitale veneta; e Verona, come nelle sue architetture del Quattrocento rispecchia il gotico fiorito e il Rinascimento proprio alla bottega dei Lombardi, così nella pittura tenta via via di conformarsi agli esemplari di Antonello da Messina, di Alvise Vivarini e dei Bellini.

I due fattori principali dell'arte veneziana, Jacopo Bellini e il Mantegna, erano stati sull'amena riva dell'Adige a iniziar l'arte veronese, che tenne un parallelismo con quella pur ritardando il proprio sviluppo.

E perciò, studiato il mantegnismo nei pittori veronesi, pensiamo trattar di essi particolarmente, insieme con tutti i veneti, i quali, alle forme del Mantegna altre diverse ne



Fig. 369 — Viterbo, Cattedrale.
Girolamo da Cremona: *Gesù tra quattro Santi*.
(Fotografia Alinari).

congiunsero, riuscendo a un'elaborazione in cui quasi più non traluce il substrato dell'arte padovana.

* * *

Non da Verona soltanto, ma da parecchi altri luoghi dell'Italia Settentrionale, molti giovani pittori accorsero intorno al Grande e alle sue opere. Così da Cremona un miniatore, Girolamo,¹ fiorito tra il 1467 e il 1483, tanto nelle miniature che si vedono a Siena nella sagrestia Piccolomini e in altre biblioteche, quanto nei quadri d'altare, mostra d'essersi appropriati i canoni mantegneschi. Dipinse probabilmente nei dintorni di Roma, poichè trovasi un suo quadro nel duomo di Viterbo ed un altro, proveniente da Roma, nella Galleria di Bruxelles.

L'ancona di Viterbo (fig. 369) rappresenta il Salvatore benedicente, ritto sopra una base circolare, attorniato da quattro Santi e adorato da un vescovo, del quale non si scorge se non il capo sorger davanti il primo piano, un poco di busto e le mani congiunte.

Vi sono gli stessi caratteri del chiaroscuro fosco, quale si vede nelle miniature, e una tendenza ad arrotondare e a rigonfiare le vestimenta, in parte incollate sulle carni così da disegnare il nudo sottostante, in parte aggirate in grossi e gonfi piegoni.

L'ancona di Viterbo, eseguita nel 1472, sembra una delle miniature di Siena ingrandita; quella di Bruxelles (fig. 370) rappresenta l'*Apostolo San Tommaso che addita la piaga del costato di Cristo*, e *San Giovanni Battista*, in una composizione dove pure la figura centrale si eleva, comè a Viterbo, sopra le altre figure.

¹ Su questo pittore vedi: B. BERENSON, *Study and Criticism of Italian Art*, seconda serie, 1897; Id., *Una nuova pittura di Girolamo da Cremona*, in *Rassegna d'Arte*, 1907; G. CAGNOLA, *Un'altra Natività di Girolamo da Cremona*, in *id.*, 1907.

Per le minuziosità del miniatore la grand'arte del Mantegna si perdeva in una convenzione di poco significato.



Fig. 370 — Bruxelles, Galleria Nazionale.
Girolamo da Cremona: *Gesù fra San Tommaso e il Battista*.

* * *

In Lombardia l'arte del Mantegna ebbe qualche influsso sui pittori Zenale e Butinone, che nella grande ancona del duomo di Treviglio mostrarono di ricordar la pala di San Zeno. Ma le reminiscenze potevano essere di seconda mano. Non così in Francesco di Simone da Santacroce, nella valle

Brembana, il quale copia in un quadro di Berlino (fig. 371) l'*Adorazione dei Magi* a Londra (Kent House), opera probabile di Francesco Mantegna nell'ultimo stile del padre, della quale si vede anche una replica, forse della mano dello stesso Francesco, presso il Johnson a Filadelfia (fig. 372). La imitazione di Francesco da Santacroce fu modello a sua volta a Francesco Rizzo, che più grossamente la replicò nei quadri di Verona, di Pietroburgo, ecc. Tanto l'uno quanto l'altro dimostrano una vivezza di colore tutta veneziana; ma anche un ingrossamento dei lineamenti e dei tipi che Francesco Mantegna traeva dalla fonte paterna.

Da Pavia un altro pittore, Antonio, si recò a Mantova e vi lasciò parecchi quadri, uno dei quali è nell'Accademia Virgiliana, la *Vergine col Bambino tra quattro Santi* (fig. 373), traduzione volgare di forme del grande maestro. Anche in un quadro (1514) col *Battista, San Girolamo e Sant'Ivo vescovo* (fig. 374), trasportato da una chiesa di Novellara nella Galleria di Brera, a Milano, è evidente il vuoto dell'imitazione insulsa.

Il pittore continuò a colorire le sue melense figure in Mantova, ove si trova intento a lavori nel Palazzo del Té l'anno 1528. Tra le guaste tele del castello si possono ancora notare tre Santi suoi, fra i quali San Paolo e San Sebastiano.

* * *

A Mantova Andrea Mantegna dominò fino agli ultimi suoi anni. Solo allora, non bastando egli alle esigenze della Corte dei Gonzaga, furono richiesti di lavoro altri pittori. E i primi tra essi sopraggiunti alla sede del maestro, si inchinarono e gli andarono dietro.

Francesco, figlio del Grande, non lascia distinguere la sua attività pittorica da quella del padre, e il fratello Ludovico non adoperò pennelli. Francesco nel '94 dipingeva carte geo-



Fig. 371 — Berlino, Friedrich-Museum.
 Francesco di Simone, da Santacroce: *L'Adorazione dei Magi*.
 (Fotografia Hanfstaengl).



Fig. 372 — Filadelfia, Collezione Johnson.
 Francesco Mantegna (?): *L'Adorazione dei Magi*.

grafiche ed altro nella delizia dei Gonzaga a Marmirolo, conformandosi in ogni cosa al giudizio del padre, e vi sovrin-



Fig. 373 — Mantova, Accademia Virgiliana.
Antonio da Pavia: *Madonna fra quattro Santi* — (Fotografia Anderson).

tendeva alla pittura di altri suoi compagni. « Non li ricorderò cosa, scriveva al Marchese, che prima non l'abbia conferita con mio padre ». La soggezione artistica di Francesco,



Fig. 374 — Milano, Galleria di Brera.
Antonio da Pavia: *San Giovanni Battista fra due Santi*.
(Fotografia Anderson).

espressa in questa frase, fa pensare che l'opera di lui fosse diretto riflesso di quella di Andrea. Ma l'agitazione della vita di Francesco fu probabile causa che poco restasse della propria operosità. Morto il genitore, per soddisfare alla volontà paterna di dotare e ornare la cappella di Sant'Andrea, ed anche per pagare i debiti lasciati da lui, Francesco e Ludovico si provarono a vendere il *Cristo morto* in iscorcio, l'*Istoria di Scipion Cornelio* e un *San Sebastiano*.

Venduti questi quadri, pare che i due fratelli pensassero



Fig. 375 — Mantova, Chiesa di Sant'Andrea.

Francesco Mantegna: *La Famiglia della Vergine e di Elisabetta*.

(Fotografia Anderson).

ad ornare la cappella, la quale doveva essere compiuta in un anno.

È probabile però che non adempissero nè dentro un anno nè compiutamente il loro dovere, poichè nella Cappella stessa si legge la data del 1516. Alla morte del Mantegna erano già preparati i due quadri per la Cappella, eseguiti con tutta probabilità da Francesco su disegno del padre. L'uno (fig. 375) rappresenta Maria che tiene stretto il Bambino, il quale si protende verso Giovannino, che, tenuto dalle mani di Elisabetta, si protende alla sua volta verso di lui. Di qua e di là dai due gruppi, stanno San Giuseppe e San Zaccaria. Il tipo dei Bambini è differente da quello consueto nel Mantegna; Maria è invecchiata; Elisabetta è decrepita; Giuseppe e Zaccaria sono



Fig. 376 — Mantova, Chiesa di Sant'Andrea.
 Francesco Mantegna: *Il Battesimo di Cristo* — (Fotografia Anderson).

due Orientali. In niuna parte è la finezza e la sapienza di Andrea.

Egli aveva diviso graziosamente i due gruppi in mezzo al frutteto; ma tutta la grazia dispare in quelle madri insensibili ai vezzi infantili, con gli occhi come di vetro.

Gli occhi stessi si rivedono nel *Battesimo di Cristo* (fig. 376), specialmente nell'Orientale che dietro a Giovanni, spicca sopra il solito frutteto. I tipi delle figure proprie di Andrea vengono meno, e le pieghe ben composte del maestro si accartocciano, si addentrano, si agitano svolazzando. Anche i capelli di Giovanni si spargono al vento in un modo che Andrea Mantegna non ebbe mai. Evidentemente l'esecutore del *Battesimo di Cristo* aveva avuto di mira non le sole forme di Andrea, le quali non si notano tanto nelle due figure principali, quanto nell'angelo che porta le vesti di Cristo e nell'Orientale, a sinistra.

Gli occhi vitrei, tra le palpebre come di cuoio, entro il gran sacco lacrimatoio, si vedono anche nell'*Ecce Homo tra la Sinagoga e la Gentilità*, della Collezione André, a Parigi (fig. 377). L'uno dei Farisei porta un cartellone per berretto, l'altro a riscontro un turbante. Le quattro figure, due che appena si intravedono dietro e due sul davanti, piene di stupida ferocia tengono Cristo con le mani. Lo sforzo realistico nell'indicare la bocca sdentata del Fariseo di destra, le lividure e i graffi sul petto di Cristo e quegli strani cartelloni con lettere ebraiche sulla testa di due personaggi, tutto è di una materialità ignota al Mantegna.

Un certo riscontro nella fattura tra la Santa Elisabetta, nella Cappella, e la figura a destra di Cristo, ci fanno pensare che anche quest'opera appartenga al figlio Francesco.

Gli stessi caratteri di questi quadri notansi nell'*Adorazione dei Magi* di Lady Ashburton, a Londra (Kent House) e nella replica presso John Johnson, a Filadelfia (fig. 372 cit).

Vi è nella Vergine il tipo, tirato di stucco, quale abbiamo veduto nella cappella di Sant'Andrea e i re Magi

con quegli occhi vitrei che abbiamo notato nei personaggi dei dipinti citati.

A questo gruppo d'opere può convenire per la fissità

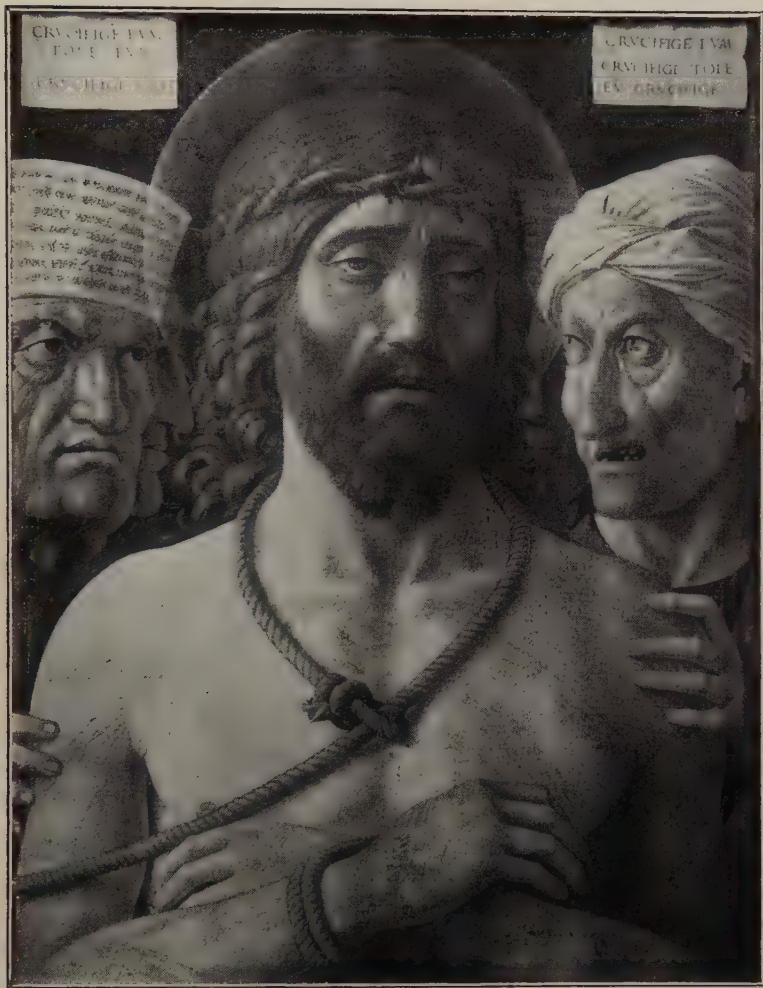


Fig. 377 — Parigi, Museo André.

Francesco Mantegna; *Cristo fra la Sinagoga e la Gentilità* — (Fotografia Bulloz).

degli occhi e per il disegno del Bambino Gesù, la *Sacra Famiglia* della Collezione Weber, ad Amburgo (fig. 378), vendutasi a Berlino come opera di Andrea Mantegna.

Questa sarebbe stata tuttavia eseguita prima dei quattro quadri suddetti, minori essendo le grinze della vecchiaia, minore la volgarità.

Non sappiamo se Andrea Mantegna accogliesse nella



Fig. 378 — Amburgo, Collezione Weber (già). Francesco Mantegna: *Sacra Famiglia*

sua bottega giovani artisti per educarli nella pittura, ove si eccettuino alcuni incisori. Ma si potrebbe credere che le poche imitazioni contemporanee, quali sono, ad esempio, la *Purifi-*



Fig. 379 — Berlino, Friedrich-Museum. Bottega del Mantegna: *La Circoncisione*.
(Fotografia Hanfstaengl).



Fig. 380 — Torino, Pinacoteca.
Bottega del Mantegna: *Sacra Famiglia e Santi*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 381 — Parigi, Museo André.
Bottega del Mantegna: *Madonna col Bambino fra due Santi*.
(Fotografia Bulloz).



Fig. 382 — Boston, Collezione Gardner.
Scuola del Mantegna: *La Vergine e le sue parenti*.
(Fotografia Morr).

cazione del Museo di Berlino (fig. 379) e la *Sacra Famiglia con Santi* (fig. 380) della Galleria di Torino, siano state eseguite nella sua bottega.

Sono pochi invero i dipinti che riflettano da vicino il fare dell'artista sovrano. Tra i pochissimi si può richiamare la *Madonna col Bambino tra un Santo Vescovo e San Girolamo* (fig. 381), esistente nella Raccolta André a Parigi, col segno e la modellatura alquanto più deboli che non nel Mantegna, e la *Madonna col Bambino, Elisabetta, San Giovannino e tutte le altre Sante parenti di Maria*, nella Collezione Gardner, a Boston (fig. 382), con le figure allungate, specialmente nei volti, e con una finezza nella fattura degna di un miniatore, affine all'esecutore dei quattro pennacchi nella Cappella di Sant'Andrea.

Ai figli di Andrea sono attribuite alcune tavolette col *Cristo risorto* (fig. 383), *le pie donne alla tomba* (fig. 384), *l'apparizione nell'orto alla Maddalena* (fig. 385), nella Galleria Nazionale di Londra. Tutti gli elementi di queste tavolette sono ricavati da Andrea, ma, a quanto sembra, non dall'ultimo suo stile. Si possono trovare relazioni nelle figure lunghe e strette con l'opera del Mantegna nel primo periodo mantovano, e negli alberi non mancano simiglianze con quelli nelle parti di predella a Tours.

Ma, lo abbiám veduto, il tentativo di ricostruire idealmente l'arte di Francesco Mantegna deve partire dalle pitture nella cappella di Sant'Andrea ch'egli stesso presumibilmente eseguì negli ultimi anni della vita del padrè e in seguito, secondo i dettami ricevuti, per adempierne l'estrema volontà. Tutte ci attestano come Francesco fosse ligio alle forme paterne senza trovarne la grandezza.

Sentendo il trionfo di un'arte fresca e nuova, appena mostrò la tendenza di muovere maggiormente i suoi personaggi, di accentuarne i particolari realistici, e cadde, come per decrepitezza, in stravaganze. La sua imitazione delle forme paterne, era eseguita più per forza di abitudine della



Fig. 383 — Londra, National Gallery. Seguace del Mantegna: *La Resurrezione*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 384 — Londra, National Gallery. Seguace del Mantegna: *Le Marie al sepolcro*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 385 — Londra, National Gallery. Seguace del Mantegna: *Cristo e la Maddalena*.
(Fotografia Anderson).

mano che non per virtù di sentimento. Impacciato da quelle abitudini, non ebbe potere di rinnovarsi, di seguire il progresso del tempo e dell'arte. E fu degenerare nella vita e nell'opera, la quale sembra a noi incartapecorita immagine di quella del padre.

Di lui non si hanno notizie oltre il 1517.

La corte mantovana non lo tenne in conto e chiamò Lorenzo Costa alla successione di Andrea Mantegna.

Quando l'arte del Grande era già stata superata, e le semenze da lui gettate per tutta l'Italia Settentrionale avevano prodotto piante superbe, i germogli spuntati sull'annoso tronco cadevano con esso vizzi e ingialliti.

III.

LA PITTURA A FERRARA.

Gl' influssi di Piero della Francesca : Galasso ; il pittore degli affreschi di Sant'Andrea ; Lorenzo e Cristoforo da Lendinara — Diffusione in Ferrara dell'arte padovana : Il preteso Galasso nell'Ateneo ferrarese — Cosmè Tura e i suoi seguaci : Michele Ongaro ; anonimi frescanti di Schifanoja ; il pittore della « Carità » nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano ; un ritrattista degli Estensi ; Antonio Cicognara ; i miniatori Guglielmo Giraldi e Franco de' Russi — Francesco del Cossa e la sua scuola, a Ferrara e a Bologna — Ercole da Ferrara e la sua scuola : Baldassarre d'Este ; il Boccaccino Cremonese e il Garofalo nei loro inizi ; Michele Coltellini ; Domenico Panetti ; il Mazzolino ; anonimi seguaci — Lorenzo Costa e la sua scuola : Ercole Grandi ; Giovanni Maria Chiodarolo ed altri.

Abbiamo veduto come l'arte nel 1449 facesse la Corte estense più che mai fiorita e vi incontrammo Roggero van der Weyden, Pier della Francesca e Andrea Mantegna giovinetto.

Piero avea portato di Toscana il fiore dell'Arte nuova, di tale purezza e nobiltà da attrarre tutti all'ammirazione e aveva mostrato nell'opera il felice connubio dell'arte con la scienza che dava saldo fondamento alla visione prospettica delle cose. Il Mantegna rafforzò le proprie membra al contatto del grande maestro che lo precorse in Ferrara, preparando il terreno dov'egli poi dominò.

Andrea Mantegna pittore si trovò in un ambiente che faceva in qualche modo riscontro a quello padovano ; non vi era uno scultore di genio come Donatello, ma valorosi plastici toscani come Antonio di Cristoforo e Niccolò Baroncelli, il

quale ultimo si teneva con sè un padovano seguace di Donatello, Domenico di Paris. Altri artisti padovani e vicentini lavoravano per la corte, come Tito Livio da Padova e Andrea da Vicenza; e da Padova, dopo esservi stato iscritto nella fraglia pittorica, si era recato a Ferrara Niccolò d'Alemagna.

Andrea Mantegna non solo, dunque, trovò le primizie del Rinascimento toscano, ma anche compagni padovani. Così, naturalmente, il moto dell'arte ferrarese fu sincrono a quello padovano. Nei primi anni della signoria di Borso d'Este, molti artisti si recarono fuori di Ferrara; e a Padova e a Venezia arrivarono i pittori Bono e Cosmè Tura, proprio negli anni in cui cominciava a torreggiare Andrea Mantegna.

L'irradiazione delle forme di questo maestro a Ferrara¹ fu subitanea; e quando egli si portò da Padova a Mantova, più vicino a Ferrara e ad altre città dell'Emilia, l'irradiazione divenne sempre più intensa. Il maestro che aveva riassunto in sè con la cultura umanistica il nuovo stile recato di Toscana, signoreggiò anche la capitale degli Estensi e i luoghi limitrofi. I Signori di Ferrara ricordarono il pittore che aveva ritratto Lionello, e nella loro Cappella di Corte si trovavano ancora nel Cinquecento le tre opere: il *Presepe*,

¹ Bibliografia generale moderna sull'arte ferrarese del '400: B. BERENSON, *The North Italian Painters of the Renaissance*, New York-London, 1907; *Burlington Fine Arts Club*, in *Exhibition*, ecc., of the *School of Ferrara-Bologna*, Londra, 1894; CAMPORI, *I Pittori degli Estensi nel sec. XV*, in *Atti e Memorie della Deputazione di storia patria*, Modena, 1886, III, 2; FRITZ HARCK, *Opere di maestri ferraresi in raccolte private di Berlino*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1888; E. C. GARDNER, *The painters of Ferrara*, London, 1911; GUSTAVE GRUYER, *L'Art ferrarais*, vol. II, Parigi, 1897; ADOLFO VENTURI, *La R. Galleria Estense*, Modena, 1883; ID., *I primordi del rinascimento artistico a Ferrara*, in *Rivista storica italiana*, 1884; ID., *Relazioni artistiche tra Milano e Ferrara*, in *Archivio storico lombardo*, Milano, 1885; ID., *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, in *Rivista storica italiana*, 1886; ID., *Beiträge zur Geschichte der ferraresischen Kunst*, in *Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsaml.*, 1887, Heft II u. III; ID., *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, in *Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le Romagne*, Bologna, 1890, XVII; ID., *Una Mostra artistica a Londra (nel Burlington Fine Arts Club)*, in *Nuova Antologia*, Roma, 1894; ID., *L'arte emiliana al Burlington Fine Arts Club di Londra*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1894; ID., *Nuovi Documenti: Pittori della Corte ducale a Ferrara nella prima decade del sec. XVI*, in *Id.*, 1894; ID., *Maestri ferraresi del Rinascimento*, in *L'Arte*, 1903; ID., *Le opere dei pittori ferraresi del '400 secondo il Catalogo di B. Berenson*, in *Id.*, 1908.

pittura primitiva di Andrea, forse commessagli all'inizio del suo governo dal Duca Borso, del quale nel dipinto si potrebbe vedere l'impresa; la *Morte di Maria*, probabilmente lo stesso quadro oggi al Museo del Prado, e un terzo dipinto non descritto, ma che poteva essere la *Madonna col Bambino*, allogatagli dalla Duchessa Eleonora.¹

La nuova fioritura artistica alla Corte ferrarese spunta, come già abbiamo detto, circa il 1450, quando Bono è intento a dipingere una loggia del Migliaro, nel palazzo di Belfiore e nelle case di Casaglia, e a lui si trova associato Galasso. L'anno dopo ritroviamo questo artista insieme con Cosmè Tura stimare pennoni dipinti da Giacomo Turola.

Di Bono abbiamo discorso quando egli intrecciò la sua attività con quella degli altri maestri della cappella Ovetari a Padova.

Di Galasso abbiain fatto cenno ricordando che secondo il Vasari egli apprese l'arte da Piero della Francesca, e secondo Ciriaco la tecnica della pittura ad olio da Roggiero Van der Weyden. Il pittore già nel 1450 doveva esser padrone dell'arte sua, perchè, come si è detto, lavorò in quell'anno in diverse case e delizie estensi, e l'anno seguente con Cosmè fu eletto a giudicare di lavori d'un artista tenuto in conto, Giacomo Turola. È probabile che abbandonasse dopo quell'anno Ferrara; e a Bologna, dove si rifugiò, ebbe alloggiamenti dal Cardinal Bessarione. Gli fece il ritratto e gli eseguì una tavola con l'*Assunzione*, in San Giovanni in Monte, dove frescò una cappella vantata come di *Galasius ferariensis ingeniosus iuvenis*.

Gli storici della pittura lo hanno chiamato Galasso Galassi; i documenti estensi lo fanno figlio di Matteo Piva. E quindi a lui non convengono le sigle che, già interpretate come due G, debbonsi leggere invece G e Ç (cioè G e Z).

¹ Vedi il *Catalogo dei quadri in una Cappella Estense del 1580*, nell'articolo di A. VENTURI, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1888, p. 425.

Del resto i quadri firmati a questo modo e gli altri a lui attribuiti sono tutti di carattere e di tempo differenti.

Nel lungo periodo in cui il pittore rimase a Bologna, ove morì nel 1470, non s'incontrano pitture che permettano di fare il suo nome.

Solo due quadretti, frammenti di un'ancona d'altare, probabilmente di un'*Assunzione*, già esistenti in casa del marchese Nerio Malvezzi a Bologna, ora nella Galleria di Budapest (figg. 386-387), ci mostrano un artista affine al Tura, ma soggetto agl'influssi di Piero della Francesca. E poichè i due quadretti ci presentano un pittore di notevole personalità, si potrebbe supporre che appartenessero al ferrarese Galasso, seguace di Piero, signore del campo della pittura a Bologna sino a che, pure da Ferrara, sopravvenne Francesco del Cossa. Aggiungasi che i due angeli musicanti, provenienti da una chiesa di Bologna, e l'altro quadro che si può associare con questi, palesano un maestro il quale aveva attinto alle fonti artistiche che irrigarono Ferrara verso il 1450, quando appunto ci appare per la prima volta Galasso insieme con Bono e Cosmè Tura.

Abbiamo veduto Bono ondeggiare tra le forme pisaneliane e quelle di Piero, e vedremo Cosmè prendere una ferrea impronta settentrionale, non indipendente da Andrea Mantegna. Della nuova triade, soltanto a Galasso si possono con qualche verosimiglianza assegnare i due angeli musicanti provenienti da Bologna. L'uno suona il flauto, l'altro un arpicordo. Il primo ha la chioma avvolta da una reticella a bianche liste, nella forma usata da Piero, ed anche la testina come inscritta nell'ovoide particolare a questo maestro. Le due gentili creature toccano gli strumenti, sentendo la dolcezza del suono. Il sonatore d'arpicordo si fissa amorosamente; e il flautista è avvolto dal proprio candore virginale.

Poggiano su due basi viste prospetticamente, non come le statue nelle caselle o negli sportelli delle ancone mantegnesche; essi hanno la leggerezza delle figure di Piero,



Fig. 386 — Budapest, Galleria Nazionale.
Galasso (?): *Angelo musicante* — (Fotografia Hanfstaengl).

la freschezza, la delicatezza del segno. Le pieghe dei drappi par che si provino a serbare la rigidità delle linee, la geometrizzazione dei modelli di Piero; tuttavia si rompono, si insenano, ma appena, timidamente, come per accostarsi alla corrente che, venuta da Padova a Ferrara, faceva capo al Tura.

Un poco più si accosta a questo maestro l'allegoria del *Settembre* (fig. 388), nel Friedrich-Museum di Berlino. La giovane contadina sta diritta con la vanga impugnata nella destra e con un sarmento di vite, onusto di grappoli, stretto nella sinistra; e bilanciando la zappa sull'omero, si erge sopra un gradino davanti a un altipiano verde, arato e piantato d'alberi, con zolle divise da siepi, con le linee terminali dei colli interrotte da pianticelle, come sterpi, con qualche edificio a tetti azzurrini, con figurette dalle vesti trinciate sopra i fianchi.

Anche qui una reticella a liste bianche si insinua sotto la cuffia, come nell'angelo sonatore di flauto; e nella tunica, cinta da una fascia verde, vediamo pieghe lunghe, scanalate, cadere alla maniera di Piero.

L'intonazione nella figura è chiara, pallida; il rosa delle vesti è scolorato, tocco dalla bianca luce che viene da destra; l'azzurro del fondo, su cui si leva la fanciulla, è vivo ed intenso: tutto mostra la derivazione da Piero. Ad un tempo, anche qui si notano richiami al Tura, nelle vesti che si adattano sulla coscia sinistra, e nell'orecchio sinistro appuntito in alto e col lobo inferiore rotondeggiante.

Volgesi la rusticana donzella e guarda alla sua destra con una mitezza ignota agli altri pittori ferraresi. Intanto ne' campi alcuni contadini battono il grano, aiutando a significare insieme con la figura l'allegoria dell'autunno.

Questo quadro, composto tanto diversamente dalle allegorie di Cosmè Tura, di Michele Pannonio e di altri pittori, già adornanti uno studio di Borso d'Este, si mostra anteriore ad esse e parte di un ciclo concepito con maggior semplicità primitiva.



Fig. 387 — Budapest, Galleria Nazionale.
Galasso (?); *Angelo musicante* — (Fotografia Hanfstaengl).

Altro non possediamo di questo maestro, il quale, con probabilità, è Galasso medesimo, il pittore che, secondo l'Ariosto, dipingeva il diavolo « con bel viso, begli occhi e belle chiome ».¹

* * *

Sotto l'influsso di Piero, con impronta ferrarese nel segno rude e nella vigoria del modellato, fu il frescante della Chiesa di Sant'Andrea in Ferrara, noto pei due frammenti usciti da breve tempo in luce e collocati nell'Ateneo. Rappresentano i *Santi Cristoforo* (fig. 389) e *Sebastiano* (fig. 390). Sono illuminati secondo i metodi di Piero, senza però la finezza toscana e la sua purissima nobiltà di colorito. Nella potente robustezza del Cananeo vedesi già il preludio dell'arte di Francesco del Cossa: vi è come un imbarocchimento delle forme elettissime del modello. Nel tipo vizzo del giovane Sebastiano e nella sua muscolatura atletica manca pure lo schema ideale del Maestro di Borgo, cui furono a torto attribuiti questi frammenti.²

* * *

Lorenzo e Cristoforo Canozzi da Lendinara³ subiscono, al pari di Galasso, gl'influssi del gran maestro di San Sepolcro; e Lorenzo, come attesta Luca Pacioli, si legò con lui d'amicizia. Erano nel '49 a Ferrara, quando, come abbiamo supposto, vi frescava Pier della Francesca, e sin d'allora dedi-

¹ A Galasso sono attribuite le seguenti opere: BOLOGNA, Santo Stefano: *San Pietro* e *San Giovanni Battista* (con due G intrecciate); FERRARA, Pinacoteca civica: *Trinità*; Id., id.: *Deposizione*; Id., già Collezione Lombardi: *Orazione nell'Orto*; Id., id.: *Madonna e Santi*; Id., Collezione Strozzi: tempera con *Scene della Passione*; HARROW, Collezione Stogdon, già nella Galleria Costabili a Ferrara: *Adorazione de' Magi* (la stessa già pubblicata nel catalogo delle opere attribuite al Parenzano): tutte opere differenti di tempo e di maniera, eseguite da pittori di secondaria o nulla importanza.

² Cfr. C. RICCI, *Affreschi di Pier della Francesca in Ferrara*, in *Bollettino d'Arte*, 1913, fasc. VI.

³ Su questi artisti, vedi GIUSEPPE FIOCCO, *Lorenzo e Cristoforo da Lendinara e la loro scuola*, in *L'Arte*, 1913.



Fig. 388 — Berlino, Friedrich-Museum. Galasso (?): Allegoria del *Settembre*.
(Fotografia Hanfstaengl).

cati all'arte dell'intaglio e della tarsia. Con Arduino da Baiso cooperarono all'ornamento dello studio di Belfiore, e quindi da soli continuarono sino al 1453 a lavorarvi, molto apprezzati dal duca Borso d'Este.

Le tarsie da essi eseguite per il coro del Duomo di Modena, mostrano la loro derivazione artistica da Piero della Francesca.

Oltre queste tarsie si vedono nella Sagrestia quattro intarsî rappresentanti *i quattro Evangelisti* a mezza figura, nei quali, con legni di diverso colore, sono segnati i tratti essenziali delle fisionomie, incluse in un segno geometrico rigoroso.

Le forme di Piero si congiungono nei quattro quadri a quelle del Mantegna e vi è la energia di questi insieme con la geometrizzazione insegnata da queglii. La commistione dei due insegnamenti artistici dovette avvenire dopo il periodo della attività ferrarese dei due fratelli, perchè in seguito furono a Padova a lavorare nella chiesa del Santo. Essa si ritrova anche nella *Madonna* firmata da Cristoforo da Lendinara, conservata a Modena nella Galleria Estense (fig. 391). Fu eseguita nel 1482. La Madonna siede in trono e tiene il Bambino sulle ginocchia, mostrandogli la crocettina d'un rosario, sollevata nella sinistra. La testa della Vergine, con una cuffietta a bianche liste, è acconciata come quella delle Sante ferraresi uscite dalla tavolozza dei maestri fioriti intorno al 1450. Grossa è l'ossatura del capo così che alla prima potrebbe ricordare le rudi teste muliebri di Francesco del Cossa; mantiene però più di questo maestro, anche nell'ovoidale suo disegno, l'influsso antico di Piero. In tutto il resto è una forma d'artista più avvezzo ad adoperare le raspe che non i pennelli, a commettere piani colorati con forti contrasti, che non a distinguerli coi più lievi trapassi di luce. La semplicità dei mezzi, necessaria all'intarsiatore, e la sommarietà della colorazione si ritrovano anche in questa tavola di Cristoforo da Lendinara.



Fig. 389 — Ferrara, Pinacoteca.
Ignoto maestro ferrarese seguace di Pier della Francesca: *San Cristoforo*.

Questa per qualche simiglianza richiama la *Madonna col Bambino* (fig. 392) del Museo André a Parigi, dove le forme di Piero, divenute alquanto grossolane, si fondono con quelle del Mantegna, specialmente nel Bambino che tiene una melanzana. Nel fondo si hanno edificî, uno de' quali ricorda la Chiesa del Santo, con macchiette in una piazza, parte secondo i tipi di Piero, parte secondo quelli del Mantegna: esempio l'ultima a destra tolta da uno dei Pastori della *Natività* di Andrea, ora a Downton Castle, già presso gli Estensi in Ferrara.¹

Di Cristoforo da Lendinara abbiamo altre notizie circa la pittura di una *Madonna* detta della Colonna, posta nel 1479 a Modena, nel Duomo, e di altre eseguite nell'82 e nell'88 a Lucca, in San Martino.

* * *

Mentre Galasso assimilava l'arte di Piero della Francesca, e i Lendinaresi, pur assoggettandosi ad essa, scorgevano il pullulare delle forme padovane, un mediocre pittore, confuso senza ragione con Galasso, a queste si atteneva dipingendo *Cristo morto rimpianto dai pietosi del Calvario e da Santi* (fig. 393), in un quadro della Galleria di Ferrara.

Tutte le figure fanno smorfie per pianto che sembra un sorriso convulso: è un adunamento strano di esseri ghignanti intorno alla salma divina, tuttavia non privo di una certa grandiosità, specie nei gruppi dei Santi simmetricamente disposti ai lati del quadro. Il pittore popolare conosce la maniera padovana, la durezza compatta della nuova tecnica, ma sveste gli esemplari d'ogni mantegnesca clas-

¹ In un Catalogo di pitture esistenti nel Castello Estense di Ferrara l'anno 1586 trovansi indicati tre quadri del Mantegna, fra i quali un *Presepe*. Non essendo nota alcuna rappresentazione di tale soggetto all'infuori di quella ora a Downton Castle, è supponibile che questa fosse la medesima posseduta dagli Estensi. Cfr. A. VENTURI, *Quadri in una Cappella estense nel 1586*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1888, p. 425.



Fig. 390 — Ferrara, Pinacoteca.

Ignoto maestro ferrarese seguace di Pier della Francesca: *San Sebastiano*.

sicità, di ogni umanità donatelliana, per fare sbraitare le pie donne e i beati.

Di questo pittore anonimo si trovano ancora altri saggi, alcune Madonne dal sorriso che potrebbe dirsi *eginetico*, tutte di un arcaismo che non riesce a ridursi allo stil novo.

* * *

Compagno di Galasso al suo apparire nel mondo dell'arte fu Cosma Tura, detto Cosmè, figlio di Domenico di Tura, calzolaio.¹ Nacque probabilmente al principio del 1430, o poco prima, trovandosi nominato in un documento di quell'anno come *infante*. Nel '51 lo vedemmo stimare insieme con Galasso i pennoni dipinti da Giacomo Turola. Nel '52 fece per la Corte estense un cimiero per il pallio che si voleva offrire in premio al vincitor delle corse, le quali solevano farsi a Ferrara il dì del patrono San Giorgio: e il cimiero era ornato con la impresa estense dell'unicorno.

Nello stesso anno 1452 diede mano a dipinger fogliami, imprese, melegrane, e a indorar cassette ornate con rilievi di pasta di muschio e con miniature. Erano allora in grande uso a Ferrara codesti lavori di pasta odorifera.

L'indoratore di cassettime, il decoratore dei palli per le corse, dal 1452 al 1456, spinto forse da desiderio di compiere la sua educazione artistica, dovette starsene fuori di Ferrara, e, come abbiain supposto, lavorò a Padova nella chiesa degli Eremitani. Della scuola di Padova, Cosmè Tura, che fu anche distinto con l'appellativo di Mantegna ferrarese, riflesse la forza costruttiva, l'amore per la imitazione di statue, di bassorilievi, di forme architettoniche

¹ Bibliografia su Cosmè Tura: FRITZ HARCK, *Verzeichnis der Werke des Cosma Tura*, in *Jahrbuch der Königl. Preussisch. Kunstsamml.*, 1888, Heft I u. II; C. RICCI, *Tavole sparse di un polittico di Cosmè Tura*, in *Rassegna d'Arte*, 1905; A. VENTURI, *Cosmè Tura e la Cappella di Beltruardo*, in *Il Buonarroti*, 1885; ID., *Cosma Tura genannt Cosmè*, in *Jahrbuch der Königlich. Preussisch. Kunstsamml.*, 1888, Heft I u. II; ID., *Documenti relativi al Tura*, ecc., in *Archivio storico dell'Arte*, 1894.

antiche. Che abbia anche abitato a Venezia negli anni che fu assente da Ferrara, si può dedurre dal suo testamento del 1471, in quanto che egli dispose che una parte de' suoi averi si dispensasse ai poveri e ai miserabili di Venezia. Il pittore non avrebbe lasciato una parte del suo a estranea città, quando non vi fossero stati per lui cari o familiari ricordi.

Nel '57, tornato a Ferrara, ricevette alloggio in Corte, ove attese a far cartoni di arazzi. Nel 1458 dipinse nel Duomo una *Natività*, oggi non più esistente; e cominciò la decorazione dello studio del duca Borso, nel palazzo di Belfiore, a cui attese ancora negli anni successivi sino al 1463.

È probabile eseguisse alcune figure allegoriche insieme coi suoi seguaci, uno de' quali è Michele Pannonio o Michele d'Ungheria, per quello studio che fu ornato al tempo di Lionello anche dalle pitture di Angiolo da Siena e dalle tarsie dei Lendinara. Ma della parte avutane da Cosmè resta solo ricordo in un dialogo di Ludovico Carbone.

Tuttavia Cosmè, negli anni in cui era intento a quell'opera, non tralasciò lavori di minor conto. Così per il festeggiamento nel 1459 all'arrivo a Ferrara del conte Galeazzo Sforza, egli prese parte all'ornamento d'una nave, e coadiuvò un festaiuolo fiorentino negli apparati che si fecero ad Ostellato; e nel 1462, in occasione d'una giostra tenutasi a Ferrara, dipinse a gigli d'oro una coperta per un cavallo di Alberto Maria d'Este, e la infiorò nell'orlo tutt'attorno con margherite. Dipinse ancora le vesti di quel principe, e una coperta di seta rossa per la sella, tutta con vagli o crivelli, da cui cadevano gocce, e con frappe ornate di margherite.

Sin dal 1460 Cosmè Tura era ascritto fra i provvigionati della Corte, da cui riceveva quindici lire marchesine al mese, più la pigione per l'alloggio.

Nel 1464, apprestandosi Niccolò ed Alberto d'Este ad una giostra, alla quale intervennero Sigismondo Malatesta da

Rimini e Astorre Manfredi da Faenza, il pittore ornò con oro, argento e colori i fornimenti da cavallo e le sopravvesti



Fig. 392 — Parigi, Museo André. Maestro affine a Cristoforo da Lendinara: *Madonna*.
(Fotografia Bulloz).

da portare sulle armature. Similmente nel 1465 lavorò con oro, argento, azzurro ed altri colori fini tre paia di barde di cuoio, che il Duca donò al Cavaliere dello *Speron d'oro*, Teofilo Calcagnino.

Dal febbraio 1465 sino alla fine del 1467 non s'incontra il nome di Cosmè Tura ne' registri estensi. Solo lo ritroviamo menzionato il 31 dicembre 1467, e sotto questa data egli è accreditato per aver disegnato e colorito cartoni di arazzi da tessersi per la Corte. Probabilmente in quel periodo (1465-1467) egli si allontanò di nuovo da Ferrara, e attese ad ornare la Biblioteca dei Pico alla Mirandola.

Lilio Gregorio Giraldi in un dialogo tra lui, Pico fanciullo e Pisone, fa che questi lo inviti a sollevare l'animo dai pensieri affannosi col descrivergli le tavole dipinte nella Biblioteca dei Signori della Mirandola. Il Giraldi cominciò a dire della gran copia di volumi che riempivano la Biblioteca *ante cognatas discordias*, cioè prima del 1467, e degli ornamenti di corone e d'insegne, dell'eleganza, della bella disposizione, del perfetto disegno delle figure.

Il Giraldi si fa chiedere dal Pisone: chi fu il pittore? Alla qual dimanda rispose: « Io non potrei dirtene facilmente il nome, epperò ricordo che il nostro Manardo (il famoso medico, maestro di Gianfrancesco Pico) soleva citare certo Cosma del nostro paese, che lasciò a memoria dei nostri padri alcune belle opere d'arte ». E il Pisone soggiunse: « Anch'io ne udii il nome, e spesso ne vidi i quadri sugli altari, ne' quali, dicevasi, egli si era accostato più di ogni altro all'antichità ».

Le tavole erano dieci, come si può ritenere dal fatto che il Giraldi in ciascuno de' suoi dieci dialoghi non fa uso mai dei numeri ordinali, parlando delle tavole; onde convien supporre che in ogni dialogo egli illustri una tavola corrispondente al numero di esso, poichè sempre adopera le formule *in hac parte tabulae*, *in prima parte tabulae*, *in extrema parte tabulae*. E chiudendo il libro così si esprime: *ac simul his dictis tabularum decimum sermonem et ultimum perfecimus*. Ciascuna tavola, a quanto si può giudicare, era quadra, limitata da due colonne corinzie; sui capitelli si stendeva un architrave, il quale tanto da una parte quanto dall'altra

reggeva due mensole sporgenti e su di esse girava un archivolto a semicerchio ornato di corone, e nel cui timpano erano dipinte altre figure. Convien dire però che il Giraldi, per sfoggio di erudizione e per potere scorrere la storia dei poeti greci e latini, non descrivesse con verità le pitture, poichè non dieci ma cento tavole sarebbero state insufficienti al pittore per ritrovare tutta quella pleiade di poeti a cui allude il Giraldi. Poche volte, del resto, nel suo libro si riscontrano veri tratti descrittivi; e ciò fa sempre più sospettare che, per aver pretesto a parlare di tutti i grandi e piccoli poeti dell'antichità, a capriccio modificasse e alterasse le sue reminiscenze.

In uno dei timpani v'era l'immagine della Poesia, donna veneranda, seduta in un cocchio, col volto coperto da un velo color di fiamma, vestita elegantemente, con perle e campelle pendenti dalle orecchie. Pareva mossa da un certo entusiasmo, e teneva nella destra una tavoletta ove erano tracciati varî numeri, e nella sinistra una sfera. A' suoi piedi erano sparse corone d'alloro, di edera, di mirto e altre frondi. Nella tavola sottostante, a quanto pare, le nove Muse danzanti porgevano corone a cantori, ai quali *Pitho*, la dea della Persuasione, mesceva un chiarissimo liquore. Nelle tavole successive vedevasi Orfeo, dipinto a mezzo busto, con in capo la tiara ornata d'aurei segni; un vecchio dall'aspetto rustico, Esiodo; poi un'immagine dalla quale più che nelle altre traspariva un che di divino, tanta era l'arte del pittore, l'immagine di Virgilio. V'erano le Sibille; v'erano due figure muliebri sedute su carri tirati da cinque cavalli, l'una di aspetto severo e triste, l'altra ilare e gaia; quella vestita di palio e di ciclade regale, questa di una bianca tunica; l'una teneva in mano lo scettro, l'altra una verghetta di mirto; entrambe attorniate da sonatori di tibie e da cantori, e seguite da una gran fila di poeti e da satiri, alcuni lieti e saltellanti, altri petulanti e procaci.

Ma bastino questi cenni, poichè vana tornerebbe di certo ogni prova per ricostruire l'opera del pittore, nascosta in mezzo a quella rettorica.

Ritornato alla fine del 1467, a Ferrara, dovette stipular contratto coi nobili fratelli Uberto, Bartolomeo e Pietro Sacrati per la pittura d'una cappella nella chiesa di San Domenico per la cospicua somma di lire mille, che gli fu pagata verso la fine del 1468. Erano dipinte, a quanto afferma il Baruffaldi, in diversi compartimenti, le istorie del Nuovo Testamento, e nel mezzo stava una tavola l'*Adorazione dei Re Magi*.

Ai tempi del Guarini questa sola restava, imbiancate le varie istorie; ma, ricostruitosi il tempio, la tavola fu ridipinta dallo Scarsellino, secondo la tradizione.

Il tempo in cui Cosmè Tura ci appare nella maggiore attività è intorno al 1469. In quest'anno aveva compiuto la pittura delle ante dell'organo della cattedrale ferrarese, le quali ora si vedono staccate dall'organo nel coro del tempio.

Oltre a que' due quadri, vuolsi ch'egli si applicasse nel 1469 a dipingere qualche scompartimento degli affreschi nella gran sala del palazzo di Schifanoia; ma la sua mano non si scorge, bensì quella di un suo aiuto, nello scompartimento di cavalieri con banderuole, e anche altrove.

In quell'anno diede principio alla decorazione d'una cappella nella delizia di Belriguardo.

Come a Belfiore v'era una cappella splendida che Niccolò III, Leonello d'Este e Borso stesso, nei primi anni del regno, adornarono con magnificenza; così per Belriguardo sul principio del 1469 in un registro di spese ducali leggesi: « *Si fa una gexiola nova a beroguardo* »; e nel maggio di quell'anno furono conchiusi i patti fra il pittore e il Duca. Le pitture dovevano essere ad olio; le *istorie*, secondo il piacere del Principe; la spesa di colori e d'oro, il mantenimento di Cosmè e di due garzoni, una provvigione di quin-

dici lire marchesine al mese, a carico di Sua Eccellenza. Cosmè prometteva di compiere l'opera in cinque anni; e al compimento di essa, il Duca, secondo la stima di uomini dell'arte, avrebbe dato a Cosmè Tura l'equo valore dei dipinti, detrattene le provvigioni sborsate e le spese di cibo.

Dopo la conchiuisione dei patti, Cosmè si recò a Venezia per fare acquisti di colori e d'oro; e col primo agosto del 1469 la provvigione sua e de' suoi garzoni cominciava



Fig. 393 — Ferrara, Pinacoteca.
Maestro ferrarese del 1450 circa: *Cristo deposto nel sepolcro*.
(Fotografia Anderson).

a decorrere. Per quanto appena tornato da Venezia, egli desse mano alla decorazione della cappella, non sembra vi lavorasse di continuo. Ai primi di novembre del 1469 si recò a Brescia per vedere la cappella colà dipinta da Gentile da Fabriano, quella stessa menzionata dal Facio e che era di padronanza di Pandolfo Malatesta. Forse Cosmè, innanzi di continuare a dipingere, volle vedere come quel pittore avesse adempiuto a un incarico simile; o meglio ancora il duca Borso desiderò che il suo pittore si ispirasse all'opera celebrata del Fabrianese.

Ritroviamo poi Cosmè intento all'opera sua nell'anno 1470 e dal 1° marzo all'ultimo di maggio dell'anno seguente. Nel 1471 probabilmente il lavoro fu compiuto, poichè nel marzo del '72 troviamo i periti intenti a stimarlo. Cosicchè il Tura condusse in due anni un'opera intorno alla quale riteneva di dovere impiegare un quinquennio.

Conosciamo i periti delle pitture, Baldassare d'Este da Reggio e Antonio Orsini da Venezia: del primo parleremo più innanzi; del secondo nulla sappiamo. Forse egli era discendente dalla famiglia di pittori Orsini che sin dal tempo di Parisina ritrovasi ai servizi degli Estensi. Nello stesso anno che Baldassare d'Este stimava l'opera di Cosmè Tura, questi a sua volta giudicava la cappella che Baldassare aveva dipinto pel ricco mercante milanese e cittadino di Ferrara, Simone Ruffini.

Purtroppo non rimane più nulla delle pitture eseguite a Belriguardo dal Tura, poichè Alfonso II già trasformava il palazzo.

Da un documento veniamo a conoscere che la decorazione consisteva in un Dio Padre, dipinto nell'alto d'un cupolino, limitato da una cornice circolare, su cui erano ventiquattro serafini di stucco. Nel tamburo del cupolino si aprivano sei finestre rotonde ornate d'un fregio circolare con palme e datteri pure di stucco. Poi seguiva un'altra cornice, che faceva da architrave alla volta grande, e disotto, in varie zone, erano disposti centoventuno serafini. Nel tamburo della seconda volta si aprivano otto *mezzi tondi*, e nelle facciate, probabilmente entro ai pennacchi degli archi, i quattro Evangelisti e i quattro Dottori della Chiesa.

Ercole I non gli commise più, come Borso d'Este, faccenduole pittoriche; a lui ricorse soltanto quando la mano del più esperto de' suoi pittori era richiesta dall'importanza o dalla solennità dell'occasione. Per ritratti Borso si era rivolto a Baldassare d'Este; ma Ercole I, sin dal 1472, quantunque l'effigie di lui fatta da Baldassare fosse stata inviata

alla corte di Napoli, altra ne commetteva a Cosmè per la corte istessa, e più precisamente per Eleonora d'Aragona sua fidanzata. E col proprio ritratto gli ordinava anche quello di Lucrezia, sua figlia naturale, per farne dono alla futura sposa. Intanto Ferrara si preparava per le feste nuziali, e mentre tagliapietra e pittori a squadre davano mano all'abbellimento di nuovi edificî o al restauro di antichi, Cosmè fu pure chiamato a prestar l'opera sua. Gli fu affidato il disegno dell'appartamento del letto nuziale: padiglione, capoletto e coperte che Giovanni Mille di Fiandra e Rubinetto di Francia, arazzieri, intesseron di lana e seta in campo bianco. Appena compiuto il cartone dell'arazzo, il Tura se ne andò a Venezia per intendersi con l'orefice Giorgio Allegretto, raguseo, intorno ad una credenza di argenti, di cui egli fornì il disegno: erano fiaschi grandi con satiri poggianti sul piede, in atto di sostenere il corpo del fiasco, e col collo che sporgeva fra le teste e gli artigli di grifi; e vasi con genietti sul coperchio, con imprese estensi niellate e smaltate, aquile, corni d'abbondanza, delfini e serpi per anse.

Forniva a un tempo, a decoro delle nozze, disegni per ricami, per finimenti da cavallo e per altre oreficerie, che furono eseguite da Amadio da Milano. Gli argenti della credenza dovettero essere splendidi, *una dignità a vederli così belli et ben lavorati*, poichè nel 1483 e nel 1486 Ludovico il Moro faceva istanze al duca Ercole I affinchè gliene mandasse il disegno. Purtroppo la variabile moda trasformò quelle nobili produzioni di orefice, e già nel 1494, nell'inventario della guardaroba, ne restavano pochi. Nell'anno che seguì alle nozze, Cosmè Tura disegnò altri cartoni, due grandi e due piccoli, per fare spalliere d'arazzo, con l'arma estense, ghirlande attorno, uccelli ed altri animali. Giovanni Costa di Fiandra, Giovanni Mille di Tournay e Giovanni da Correggio erano i maestri che fabbricavano allora arazzi per la Corte, e che nel 1475 eseguivano quelle spalliere, ed anche antiporti, bancali, coperte, sempre sui disegni di Cosmè.

In quell'anno Bernardino di Venezia, intagliatore ammaestrato nell'arte dal padre suo Stefano di Dona Bona, fece presente al duca Ercole di un'ancona tutta intagliata a fogliami, a gotici trafori, e chiusa da due portelle.

Nel mezzo, Cosmè Tura dipinse la Vergine, col suo fanciullo in braccio; nelle portelle dalla parte interna, due figure di Santi per cadauna, e all'esterno, quattro imprese ducali. Ma, queste non tornando a soddisfazione del Duca, le cancellò, e all'esterno dipinse quattro figure. Il trittico ornato da quattro cartelline di rame dorato e lavorate a bulino dall'orefice Amadio da Milano, fu posto nella stanza particolare del Duca, il quale in quell'anno, o per attestare il proprio soddisfacimento al pittore, o per compensarlo di altri lavori, lo remunerava con venti fiorini d'oro.

Nel 1476, Cosmè Tura era pure in Ferrara, ed aveva una causa con Ser Giacomo Pinzerna, notaio della Camera.

Nel 1477, Cosmè venne richiesto di ritratti, e tre ne fece del bambino don Alfonso, primogenito, nato ai 27 di luglio dell'anno innanzi. Alla dipintura de' ritratti Cosmè Tura attese probabilmente dal luglio all'ottobre, poichè solo in questo mese egli fu pagato del suo avere. Il 27 di luglio l'oratore estense scriveva di sapere che uno dei ritratti era stato consegnato agli ambasciatori della Duchessa di Milano. Vigeva infatti a quel tempo la costumanza di scambiare tra le corti, appena conchiuso un trattato di matrimonio, i ritratti dei fidanzati. E allora appunto erasi conchiuso un trattato nuziale di Alfonso d'Este con Anna Sforza.

A che servissero gli altri due ritratti non è noto, ma supponiamo che uno di essi fosse quello che nel 1632 esisteva nella collezione Canonici a Ferrara.¹

¹ Era attribuito al Costa, ma se si pon mente ch'egli ebbe dopo il 1477 il suo sviluppo artistico, non è supponibile che a quel tempo fosse stato chiamato a ritrarre il primogenito estense. D'altronde Cosmè Tura è il solo pittore che, dal principio del regno di Ercole I sino verso il 1490, fosse richiesto di ritratti dai principi, e a lui dovette appartenere il ritratto oggi purtroppo smarrito. Lo vide il Baruffaldi nelle mani del padre suo, a cui dalla famiglia Canonici era pervenuto, e lo trovò colpito così al vivo da dirlo

Dal 1477 al 1481 Cosmè attese a dipingere lo studio d'Ercole I d'Este.

Tutt'intorno nelle stanze furono apposte tavole dipinte con figure allegoriche ignude di donne: tre di esse erano state eseguite di mano di Cosmè; quattro furono soltanto raccontate da lui.

Mentre attendeva alle pitture dello studio, gli furono commessi due altri ritratti. L'uno di Lucrezia d'Este, che nel 1479 divenne sposa promessa del cavaliere Annibale Bentivoglio, figlio di Giovanni II, signore di Bologna. Il ritratto, dipinto nel 1479 al naturale, fu inviato al futuro suocero, secondo l'usanza, come pegno della promessa, e in contraccambio della effigie di Annibale Bentivoglio presentata un anno prima alla giovane fidanzata. Il ritratto dovette ornare le pareti di quel palazzo che Giovanni II condusse a compimento, e che al Burzio parve stanza degna d'imperatori; probabilmente andò poi distrutto col fastoso palazzo, quando Giulio II cacciò di Bologna i Bentivoglio, e il popolaccio mise a fuoco e a ruba il magnifico *covo del nibbio*.

L'altro ritratto era quello d'Isabella d'Este, che nel 1480 fu fidanzata a Francesco Gonzaga.

Oltre ai ritratti, mentre dipingeva nello studio, il Tura fece due cartoni per arazzi nel '79: l'uno fu dato a Giovanni Mille per fare un antiporto, l'altro a un mercante d'arazzi, forse Rinaldo Boteram di Bruxelles, che più volte

un tal ritratto esemplare di tutti, sicchè ancora dopo molti anni appare egli bello, vivace, parlante. La supposizione che il ritratto appartenesse al Costa dovette originare da un'erronea interpretazione data a un passo del Vasari, là ove dice che «nella guardaroba del Sig. Duca di Ferrara si veggiono di mano di Lorenzo Costa in molti quadri ritratti di naturale che sono benissimo fatti, e molto simili al vivo». Bastarono certo queste parole perchè il ritratto estense d'antica maniera fosse aggiudicato al Costa; e l'indicazione del catalogo divenne poi un'affermazione assoluta nel Baruffaldi. Forse il ritratto servì all'autore anonimo della medaglia di Alfonso, a leggero bassorilievo, gettata nell'anno istesso in cui quello fu eseguito, medaglia che nel diritto mostra il busto del bambino e nel rovescio Ercole fanciullo che strozza i serpenti. Non è improbabile che il medaglista prendesse a modello l'opera del pittore, tanto più che il fatto della triplice riproduzione eseguitane da Cosmè basterebbe a far pensare che se ne facesse grande stima, o almeno che dovesse servire a usi diversi.

fece tessere arazzi in Fiandra per la Corte. Un altro cartone disegnò nel 1480 per una coltrina con la *istoria di Salomone*, tessuta poi da Rubinetto di Francia.

Dal 1481 innanzi troviamo più raramente il nome del vecchio pittore. Sappiamo che nel 1483 ricorse, — e ne fu esaudito, — pel pagamento delle pitture dello studio e per altre da lui condotte prima.

Poi il nome dell'artista ci ritorna innanzi nell'85, nella nota di un ritratto ch'egli fece dal naturale (*faza et petto*) della principessa quindicenne, Beatrice d'Este, per essere inviato a Lodovico il Moro, suo promesso sposo.¹

Nel 1486 Cosmè abitava in un torrione delle mura, insieme col pittore Teofilo di mastro Jacopo da Cesena. L'anno seguente rifaceva il testamento, e nominava a esecutore testamentario certo Pelleio pittore. Nell'anno stesso, 1487, riscosse denaro per un amico suo, il pittore Filippo de' Tealdi, allora dimorante in Bologna. In un altro atto notarile dell'anno medesimo gli è testimonio il pittore Giovan Matteo di Miniato Burgati, cittadino ferrarese. Nel 1489, presenti due miniatori dei corali della Cattedrale, assiste ad un rogito; così ad altri nel 1490, coi testimoni Ludovico de' Pizzolpassi e Francesco Fantinanti romano, pittori. In quest'ultimo anno non potendo venire a capo di due suoi crediti, ricorse al Duca per protezione ed aiuto. L'un credito era per un'ancona d'altare dipinta da lui per la chiesa di San Niccolò di Ferrara, commessagli dal segretario Francesco Nasello.² L'altro quadro, oggi sconosciuto, pel quale

¹ Anche questo ritratto è sconosciuto, ma, a distinguerlo, potrebbe servire la conoscenza del busto marmoreo del Museo del Louvre, proveniente dalla collezione Debruge-Duménil, opera di Gian Cristoforo Romano, rappresentante la principessa nell'età circa del ritratto di Cosmè. Sullo zoccolo del busto si legge: DIVAE | BEATRICI | D. HERC. F. |. Sul corpetto della principessa vedesi la divisa d'Ercole I d'Este, cioè l'anello col diamante triangolare e l'emblematico fiore per entro; ma si vede innestato un altro simbolo, quello di due mani che tengono stretto un drappo, dal mezzo del quale sembra cader polline a fecondare il calice del fiore: probabile allusione al conchiuso parentato.

² Il documento non significa il soggetto del quadro, ma il Baruffaldi, il Barotti e Cesare Cittadella ed altri discorsero d'un antico dipinto, opera di Cosmè Tura, esistente nella chiesa di San Niccolò, cioè il *San Giacomo della Marca*, che dalla Galleria Santini

Cosmè Tura non aveva ancora ricevuto pagamento, era un Sant'Antonio da Padova dipinto per monsignor d'Adria, cioè pel vescovo Costabili. L'ancona di San Niccolò doveva esser pagata al pittore sessanta ducati; soli venticinque il Sant'Antonio: da questo si può congetturare, e anche col confronto degli altri prezzi assegnati alle opere del Tura di cui abbiamo discorso, come l'ancona di San Niccolò non consistesse di una sola figura.

Tanto dell'un prezzo quanto dell'altro, Cosmè, non potendo essere soddisfatto, ricorse dunque ad Ercole I, affinché movesse i suoi debitori, gentiluomini ricchi e potenti, a non tenerlo più a parole. La lettera ci mostra l'artista inquieto della propria sorte, così per la lunga malattia che lo affliggeva, come per l'insufficienza de' guadagni che non gli davan modo di sostentar sè e la famiglia. Certamente il pittore caricava le tinte per trovare ascolto dal suo Duca; tuttavia la lettera rischiarà e corregge i giudizî sulla condizione degli artisti di quel tempo, non sempre beati tra gli splendori delle corti fastose.¹

passò all'Estense, in Modena; ed è probabilmente quello stesso di cui fa parola il nostro documento, tanto più che la pittura appartiene all'ultimo periodo dell'attività di Cosmè. Il Baruffaldi lo disse una delle sue prime fatiche, ma basti osservare le ante dell'organo della cattedrale ferrarese e i tondi coi fatti della vita di San Aurelio, nell'Ateneo, per ascriverla invece fra le ultime. La sicurezza sovrana del disegno, l'ampiezza delle forme e un sentimento meno felice del colore, come si riscontra ne' quadri degli artisti invecchiati, dimostrano che mal si appose il Baruffaldi.

¹ Ecco la lettera:

« Veramente Ill.^{mo} S. principe et Ex.^{mo} Signor mio, de le fatiche mie non mi suffragano. Io non scio (so) come potermi vivere et substar in questo modo imperochè non mi trovo professione ó facultate che mi subentino (*sostentino*) con la famiglia mia. Altro cha (*che*) quello che con le diurne opere e magisterio mio de la pittura per mercede alla giornata mi ho guadagnato. Ritrovandome maximamente infermo de tale infermitade che non senza grandissima spesa et longeza di tempo mi potrò convalere, como forsi de (*deve*) havere inteso. V. Ex.^{tia}. Questo dico perchè havendo da sey anni in qua facto una ancona da altaro a spese mie di oro colori e pittura al Sp.^{le} Francesco Nasello secretario de la Ex.^{tia} V. la qual è in San Niccolo in Ferrara che me ne vegniriano Ducati sexanta Et havendo similmente pincto allo Ill.^o et R.^{do} Monsignor de Adria un Sancto Antonio da padua e certe altre cosse per le qualle mi resta debitore Ducati .xxv. non posso essere satisfato (ossa certo non debita ne honesta, et tanto piu quanto sono potenti et hano molto bene il modo á satisfarmi et io sum povero et impotente et che non ho bisogno perdere le fatiche mie: per tanto Humilmente ricorro alla Ex.^{tia} V. et supplico sicome quella per le opere che io ho facto per Ley gratiosamente si è dignata satisfarmi. Voglia dignarsi con quello honesto et conveniente modo gli pare far dir alli

Morì Cosmè Tura nel 1495. Tanto si apprende da una cronaca ferrarese: « Nota che del mese d'aprile morite el Nobile et Excellente homo M. Cosimo del Tura, pictore excellentissimo el fu sepolto a san Lorenzo oltre Po in una Archa presso a l'uscio del Campanile di detta Chiesa ».

Il nome del pittore rimase nelle elegie di Tito Strozzi, che discorse del ritratto d'una Taide ferrarese, la quale volle esser dipinta dalle mani di Cosmè; ma, incostante ne' desideri, ora bramava d'essere ritratta in un modo, ora in un altro; ora di essere dipinta ornata de' ben lavorati capelli altrui, ora con le sue chiome nude; ora rimaneva incerta sul tempo più opportuno e sull'abbigliamento, ora lodava la primavera, poi affermava più proprio l'estate, poi le piaceva l'autunno, poi approvava l'inverno.

Il Filarete nella sua *Sforziade* annovera Cosmè tra i maestri che avrebbero adornato degnamente la fantastica città, da lui disegnata; e Giovanni Santi nella sua *Cronaca rimata* lo esalta al pari dei fondatori della scuola veneziana.

Della sua grande attività pittorica rimangono quasi solo frammenti; e le numerose notizie raccolte sul pittore non si applicano ai resti dell'opera sua.

Troppo egli sarà sembrato rude ne' tempi della maggior libertà pittorica. Le sue ancone a caselle furono divise nelle loro parti, e cominciò così la dispersione. Gli affreschi andarono distrutti, e il suo nome fu collegato a quelli della delizia di Schifanoia, lavoro, di altri pittori che nondimeno mostrano di sentire la violenza imperiosa del caposcuola.

predicti mi vogliano con effecto satisfar senza tenermi più in parole o vero Longeza di tempo: Si non exigit causa mercedis quanto non lo Vogliano far per honestate: V.ra prefacta Ex.tia voglia pigliarsi tal ordine che per debito mi satisfacino. Alla cui gratia humilmente mi ricomando: ferrariae VIII^o Januari MCCCC^o LXXXX

« E Ex.tia V.

« Servitor fidelissimus

« Cosmus pictor

« Ill.mo principi. et Ex.mo D.

« Dño Meo. Singulari et observand.mo

« Dño. Duci ferrariae ».

L'opera prima conservata di Cosmè è la figura allegorica della Collezione Layard (fig. 394), che adornava probabilmente lo studio di Belfiore. Intorno a questo, insieme con Michele Pannonio, lavorava circa il 1460.

L'opera manifesta qualche tratto della sua educazione e delle sue tendenze artistiche. Seduta entro una nicchia la figura, solleva con la destra una rama di ciliegio: rappresentazione allegorica della *Primavera*, alla quale faceva riscontro l'*Autunno* di Michele Pannonio. Le altre tavole del ciclo sono perdute.

La donna, riccamente acconciata, con gemme e perle sul vertice del capo, con le maniche damascate, con ampio manto, gira, — e par si torca, — nella nicchia, volgendosi verso destra. La testa è racchiusa in un ovoide; altissima la fronte convessa, elevato l'arco delle sopracciglia, appena segnato; i capelli cadono come grosse spire, e paion serpi; la persona è di lunghe proporzioni, grandiosa per le pieghe ampie trinciate del manto che si arrovela ne' contorni e si ammonticchia a linee spezzate sul piano. La nicchia ha un catino a conchiglia, ornato nel davanti d'una filza di scintillanti globetti. Di qua e di là della conchiglia, due delfini fantastici si curvano a formar l'arco, s'impostano con le fauci dentate sulla trabeazione, hanno gli occhi come gemme incastonate in una stella; una pinna attaccata con una perla; un pennacchio di curve liste nel capo; le squame irte, taglienti, acuminate; il corpo come una sega. Altri delfini si ingobbano per far da braccioli al seggio, e ripiegan la coda, aprendo un ventaglio d'aculei; altri ancora reggono la base racchiudendo in alto la coda a ruota. A destra del trono si apre una grotta, dove un uomo batte un ferro; a sinistra si erge un monte conico, corso da una strada su cui passa un uomo a cavallo.

Un accenno a Piero della Francesca vedesi nell'ovoido della testa e nella costruzione prospettica della figura giovanile; un ricordo del Mantegna scorgesi nella trabeazione

coi grandi ovuli della cornice, nella ricca decorazione del sommo della nicchia e nel drappeggio sbalzato sulle forme. Ma, mentre il Mantegna cercava la compattezza dei marmi, Cosmè Tura voleva l'asprezza del ferro e batteva, come sull'incudine, la rama di ciliegio con le foglie curve, le lamine delle vesti, e i delfini quasi ingranditi cavalli di mare.

Il capolavoro che più mette in luce le fonti della educazione del pittore e le sue ferree tendenze è l'ancona, già in San Lazzaro di Ferrara, ora nella Galleria di Berlino (fig. 395 e 396). La costruzione del fondo richiama ancora in qualche modo l'altare di Donatello al Santo: un ciborio centrale con una nicchia nella quale siede la Vergine, e due edicole laterali, sotto le quali si ergono Santi. Cosmè Tura, pur attenendosi in generale al concetto donatelliano, si sbizzarri nei particolari architettonici, collocò angioletti nella cimasa del trono della Vergine, fece spuntare teste di cherubini sopra la curva trabeazione del trono, pose teste con turbanti sui capitelli dei pilastri del trono, con la campana e col fusto cinti da grossi anelloni. La predella del trono mostra i fatti biblici del sacrificio d'Isacco e della ubbriachezza di Noè. Essa è collocata sopra un basamento dove sono i fatti di Abele e Caino e di Sansone. Il basamento è tenuto alto dal piano inferiore ove si trovano i santi, da strane balaustre che permettono di vedere le lontananze e l'aperto cielo. Nei tratti visibili delle due edicole laterali il pittore fece nelle lunette due Profeti su fondo a mosaico d'oro. Più in giù di esse stendesi un fregio con caratteri ebraici e volgonsi le arcate, davanti alle quali stanno Girolamo e Agostino.

I putti che ornano l'arcata hanno le carni come illuminate da una vampa interiore. Tutto pare scaldato dal fuoco, che dà al velluto ogni vaghezza, e scintille alle tessere d'oro dipinte nei fondi. Dietro la figura di San Girolamo splende la luce dell'aurora, chiara, limpida, d'un giorno estivo. Le figure appaiono però sotto il solleone, come tra le messi



Fig. 394 — Venezia, Collezione Layard. Cosmè Tura: *La Primavera*.
(Fotografia Alinari).

d'oro; le loro carni abbronzate traspaiono per la gran luce che le inonda e ravviva; le vestimenta prendono pure la trasparenza di alabastri e di onici. Vi è contrasto fra la luce che scalda le figure e quella del fondo: la rupe che s'erge nel lontano è sotto la luce mattutina; le case, i campanili in riva al mare si ergono dietro la campagna fredda.

La Madonna adorante il Bambino che dorme sulle sue ginocchia, mantiene la composizione veneziana, quale vediamo nel quadro di Antonio e Bartolomeo Vivarini del 1450 in Bologna; riassume ugualmente in forma plastica la scena della Natività di Gesù. Bartolomeo Vivarini conservò il gruppo della Vergine adorante il Bambino nel mezzo delle sue ancone d'altare, e sembra che Cosmè Tura s'ispirasse ad alcune di esse, a meno che l'uno e l'altro pittore non abbiano trovato in Donatello il prototipo statuario.

Il tipo di Maria, che pure serba il modulo generale della *Primavera*, ha i lineamenti con maggiore insistenza perseguiti e più vivi. Le due Sante, Apollonia e Caterina, che fiancheggiano il trono, hanno ancora nella testa una reminiscenza di Piero della Francesca; e tutta la composizione in due piani rammenta quella che, pure per via di Piero, giunse a Luca Signorelli. Cosmè ottenne così una monumentalità quale troviamo nell'arte italiana solo in Piero e ne' suoi seguaci, e insieme la festività che lo spirito di Donatello aveva suscitato nell'arte padovana.

Eseguita quell'opera, il Tura è preso più dall'arte che si diffondeva da Padova e da Mantova per tutta l'Emilia. E quella irrequietezza che si è notata specialmente nell'architettura dell'ancona di Berlino, commista di marmi, di vetri, di bronzi, stranamente associati, darà fremiti alle figure e ne animerà il movimento, penetrando nelle forme fin sotto la cute.

Questo si nota in due quadri che formavano le ante d'organo della Cattedrale ferrarese, oggi nel coro, rappresentanti l'*Annunciazione* (fig. 397) e *San Giorgio* (fig. 398).

In una San Giorgio, puntati forte i piedi nelle staffe, spinge con impeto la lancia nel cranio della bestia. Il



Fig. 395 — Berlino, Friedrich-Museum. Cosmè Tura: Pala d'altare.
(Fotografia Braun).

Santo Cavaliere, alla vista del drago, che spalanca le fauci mettendo in mostra una fila di denti acuti e una lingua

serpentina, e contorce le sue spire, e stira le ali che hanno nervi acuminati come spine, si contrae, preso da ribrezzo.

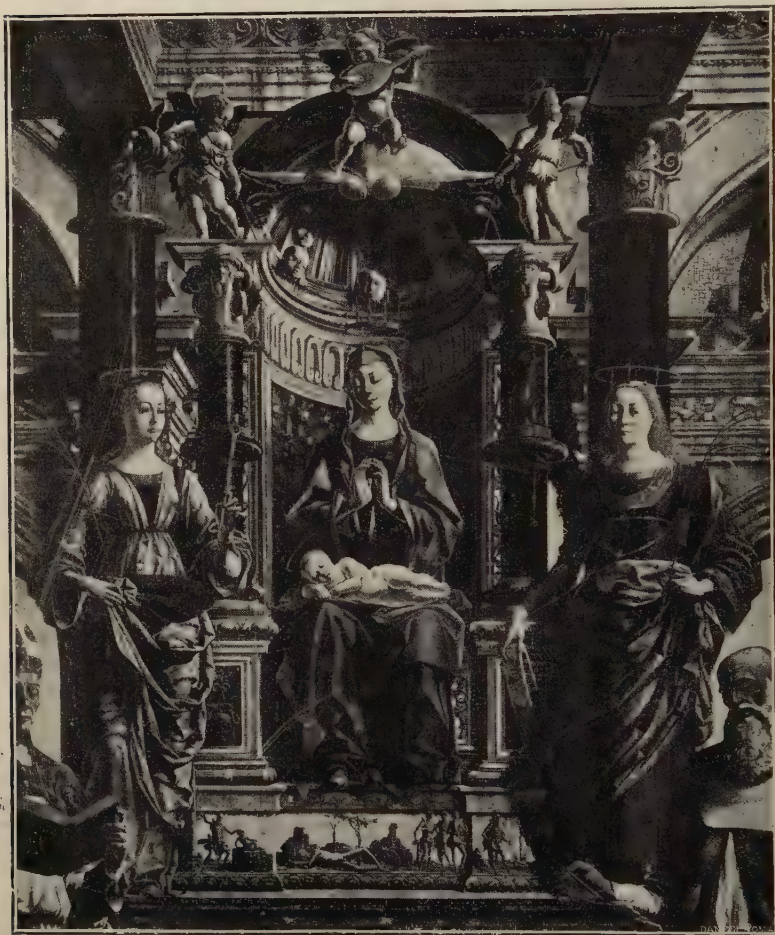


Fig. 396 — Berlino, Friedrich-Museum. Cosmè Tura: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Braun).

In quel mentre il cavallo, di cui una zampa posteriore preme la gola del mostro, s'impenna come per spiccare un salto, spalanca la bocca, e con la criniera drizzata, dilata le atre narici, rigonfie le vene del collo, volge il nero

occhio spaventato che mette lampi sulla testa ischeletrita di cavallo apocalittico. A destra fugge la figlia del Re. Le



Fig. 397 — Ferrara, Cattedrale. Cosmè Turà: *Annunciazione*.
(Fotografia Anderson).

pieghe multiple e sconvolte delle vesti indicano la violenza del movimento; ella rivolge il capo, e alla vista del drago apre le braccia, atterrita, e le labbra per mandare alte strida. Innanzi ai suoi piedi scorre un fiume fra le roccie di un

monte, formato come da tre tronchi di cono, sovrapposti e contornati da mura merlate.

La seconda anta d'organo rappresenta l'*Annunciazione*.

L'angelo, una figura spiritualissima, con un ginocchio a terra, tiene con le due dita di una mano un giglio, e con l'altra benedice. La Vergine, a mani giunte, quasi vergognosa, volge da parte lo sguardo, e abbassa gli occhi. La colomba, simbolo dello Spirito Santo, le vola all'orecchio sinistro. In questa pittura l'artista fece sfoggio di motivi classici appresi dagli esempî padovani, nell'architettura specialmente, in quelle colonne scannellate, in quelle figure ignude a monocromato su fondo d'oro che ornano gli scompartimenti di due pareti. Nel fondo a roccie scoscese, aride, brulle, ammonticchiate, con vie serpeggianti, con piante spoglie di frondi, egli prende il motivo mantegnesco, che diverrà poi comune ai pittori ferraresi. Nelle due pitture mostra d'essere già all'apice della sua arte, e manifesta pienamente i caratteri del suo stile rude, ma forte e drammatico. Le figure ossute, dai contorni angolosi, con grosse teste hanno espressioni talora esagerate e movimenti energici. Le pieghe delle vesti sono spezzate, multiple, accartocciate.

Tanto nelle figure, quanto nella decorazione e nei fondi di paese, i due quadri mettono più in rilievo le cognizioni apprese dall'artista a Padova, lasciando ormai occultate le più antiche avute da Piero.

Un'opera di questo periodo nel quale si affermano gli elementi donatelliano-mantegneschi, è il *Cristo morto tra due angeli* (fig. 399), nel Museo imperiale di Vienna, già attribuita a Marco Zoppo. Ma si distingue facilmente Cosmè per i suoi alberi nudi e sottili, simili a sterpi tra mucchi di terra, e le sue figure tormentate nei contorni, con gli orecchi dalle membrane ripiegate verso l'alto, così da sembrare ornati gotici, e il lobo inferiore come una mezza palla. Vi è la spiccata tendenza a rotondeggiare nel segno,

propria del Tura, così che le labbra aperte sembran formate da due fave congiunte nella parte grossa, e le punte dei nasi s'aggirano pure in cerchio, e il mento dell'angio



Fig. 398 — Ferrara, Cattedrale. Cosmè Tura: *San Giorgio*.
(Fotografia Anderson).

a destra par diviso da due archetti. In questa figura c'è tutta la cruda realtà di Cosmè, negli occhi stretti tra le contorte sopracciglia, nei muscoli tirati del mento, nelle rughe arcuate della fronte, nella pelle tesa.

Nel fondo le tre Marie che dolenti vanno al sepolcro di Cristo, sembrano illuminate da una luce interiore, così come i sacri personaggi della pala d'altare berlinese.

Altre due opere eseguite circa il 1470, sono i due tondi coi *Fatti della vita di San Maurelio* (figg. 400 e 401), ora nell'Ateneo di Ferrara, che facevano parte dell'ancona di San Maurelio in San Giorgio fuori le Mura; ancona che il Baruffaldi ci descrive divisa in varî scompartimenti, con dentro



Fig. 399 — Vienna, Museo Imperiale.
Cosmè Tura: *Cristo sul sarcofago retto da due Angeli*.
(Fotografia Braun).

dipinte varie immagini di santi, e con gli atti e il martirio di San Maurelio distinti in tondini. In uno dei tondi si vede il Santo condannato; nell'altro, la sua decapitazione: le figure sono tormentate nei contorni, angolose, asciutte; le teste hanno lineamenti contratti, zigomi prominenti, ampia nuca; le ossa di quei corpi esili, magri, sotto le tirate vesti, sembrano pungero; le mani paiono artigli; e tutto risente dello sforzo dell'artista di rendere la struttura dei corpi e dar loro rilievo. Quasi che ogni cosa che ricopra la forma umana le tolga forza e saldezza, egli stringe, incolla, batte, appiccica le

vesti sui corpi che si disegnano come sotto strettoie. Non solo le vesti, ma anche il grasso gli sembra nascondere ai suoi occhi i muscoli, i tendini; e ne fa senza, dandoci le figure scheletriche, con estremità quali balestre tese. Non si con-



Fig. 400 — Ferrara, Pinacoteca. Cosmè Tura: *San Maurelio condotto al supplizio*.
(Fotografia Anderson).

tenta di addentrarsi sotto la cute delle figure. E ci par di vederlo nello studiarle irrequieto, come quando rompe in mille pieghe, contorce, annoda, aggira e sbatte al vento la bandiera dei carnefici di San Maurelio. Quelle forme scarificate vestono colori di smalto, i più belli che mai si vedano: colori gemmei, lucenti, vigorosi.

Un'altra ancona che si trovava a San Giorgio di Ferrara fu eseguita per il vescovo Roverella, morto nel 1475.² Cosmè vi ritrasse in uno sportello, (fig. 402), il vescovo nella sua rude semplicità, come un vecchio familiare che si prostra, secondo regole di cerimoniale, innanzi la sua regina, ma senza turbamento, senza cadere in estasi, forte della sua fedeltà e della protezione dei Santi, che gli tengono una mano sulle spalle: San Paolo con lo spadone, spirante minaccia dagli occhi, e San Maurelio in paludamenti pontificali, col pastorale racchiudente nella voluta il mistico agnello. Una potente energia è impressa nelle teste: nella vòlta craniale di San Paolo, nei suoi forti zigomi, negli occhi torbidi, così come nei lineamenti pensosi di San Maurelio e nelle inarcate sopracciglia del vecchio sacerdote che aspetta i favori della mediatrice divina. Le mani mostrano le falangi, le nocche sporgenti, la struttura ossea; le pieghe sembrano cavate a colpi di martello in lastre di metallo, e in modo che le forme dei corpi si disegnano sotto gli addentramenti e i solchi profondi dei drappi. In tutta l'irta modellatura vi è però una ferrea volontà di ricerca, un senso naturalistico profondo e sincero; e una gran vigoria di colore nei toni smaltati.

Tutta l'arte spirava allora leonina gagliardìa nella valle padana, e sopra essa giganteggiava Andrea Mantegna. Questi insieme con la forza, suggerì a Cosmè, le forme architettoniche classiche.

² Il vescovo Lorenzo Roverella, che riposa a Ferrara in San Giorgio fuori le mura, nel monumento marmoreo scolpito nel 1475 da Ambrogio da Milano e da Antonio Rossellino, fu amico dell'arte. I messali della cattedrale di Ferrara hanno sulla legatura intrecciati i rami della rovere del suo stemma, lavorati a sbalzo e a cesello da Giuliano degli Apollini e dall'Enzola, il quale poi lavorò per il magnifico vescovo un suggello col San Giorgio protettore di Ferrara, le cui impronte furono diffuse in antico per le botteghe degli orafi, e nell'età nostra per tutti i musei. Appartenne anche al vescovo il singolarissimo libro della Biblioteca ferrarese, i *Decretali* di Graziano, che può considerarsi uno dei capolavori della miniatura del Quattrocento. La miniatura, ascritta ai Vivarini, è invece conforme all'arte del caposcuola ferrarese, Cosmè Tura, che per il vescovo eseguì un'ancona a San Giorgio fuori le mura. Può supporre che il pittore ufficiale degli Estensi fosse l'artista prediletto del vescovo.

Il capitello con fanciulli reggenti una cornucopia a mo' di gerla è un motivo che si rivede nei pilastri dell'arcata, sotto cui si erge il trono della Vergine nel quadro della



Fig. 401 — Ferrara, Pinacoteca. Cosmè Tura: *Martirio di San Maurizio*.
(Fotografia Anderson).

National Gallery (figg. 403 e 404), già formante la parte mediana del trittico. Nel centro, la Vergine col Bambino sul trono e sei angeli musicanti all'intorno; nel compartimento a destra, il quadro sopra descritto; nell'altro a sinistra, San Giorgio e San Pietro, sportello che andò distrutto.



Fig. 402 — Roma, Palazzo Colonna.
Cosmè Tura: Ala destra dell'ancona Roverella — (Fotografia Anderson).



Fig. 403 — Londra, Galleria Nazionale.
 Cosmè Tura: Parte mediana dell'ancona Roverella.
 (Fotografia Anderson).

Nella parte mediana dell'ancona, a Londra, la Vergine è seduta in una nicchia, come in quella di Berlino, pure col catino a conchiglia con ornamento di filze di globetti e con angeli lungo l'arco. A questi elementi della decorazione padovana Cosmè innesta tavole alla giudaica, una nel sommo dell'arco, due ai lati della Vergine con scritture ebraiche, dimostrando di voler darci in qualche modo l'ambiente storico de' personaggi dell'Evangelo. Il Mantegna lo cerca nella romanità, Cosmè ne' ricordi della Sinagoga. Così il Tura continua le stravaganze architettoniche che abbiamo notate nel quadro berlinese.

Ma intorno alla Vergine che tiene il Bambino dormiente, non più lungo disteso sulle ginocchia secondo modelli veneziani, stanno graziosi angeli musicanti. Non sembra quasi possibile che il rude pittore abbia trovato forme così delicate e gentili, espressioni di così fresca giocondità giovanile. Nel basso suonano l'organo, amorosamente attenti, due angeli belli (fig. 404 cit.).

Pare che nel dipingere la tavola per il vescovo Roverella il Tura abbia pensato all'ancona dipinta da Andrea Mantegna per il protonotario Correr, a San Zeno di Verona, così nel formare il coro degli angeli intorno al trono della Vergine, come nello adergere dalle parti i Santi patroni.

Le cornici architettoniche si tingono di verde e roseo; le vesti degli angeli sono alternativamente rosse e verdi; la Vergine ha la veste di broccato rosso e il manto con risvolti verdi. Sempre gli stessi due colori si bilanciano nei quadri del Tura. I contorni delle figure sono segnati come da una grossa tinta d'inchiostro, e par che rifuggano dalla linea retta, e si curvano, si torcono o corrono ondulati.

Si ritiene che la lunetta dell'ancona Roverella sia quella oggi nel Museo del Louvre (fig. 405).

Il lunettone rappresentante la *Pietà* sembra racchiudere figure in terra cotta policrome, sotto un arco a lacunari color verde e morello. Il verde vi domina, come negli altri

quadri del Tura; e sul gradino, su cui sta la rappresentazione, si vedono alternati rettangoli or di rosso, or di verde. Le due ultime figure laterali a sinistra hanno i profili delicati degli angeli musicanti nell'ancona mediana, tutte le altre lineamenti contratti per dolore. Cristo non ha la



[Fig. 404 — Londra, Galleria Nazionale. Cosmè Tura: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Hanfstaengl).

grandezza morale dell'altro assistito dagli angeli, nella Galleria di Vienna. È un forte caduto, è l'asta di ferro spezzata. Il corpo ignudo è studiato in ogni muscolo con la gioia di chi penetra nell'interno meccanismo della struttura umana. Gli assistenti il Cristo formano un gruppo che rispecchia le rappresentazioni de' misteri religiosi, come i gruppi nordici di terracotta e quelli di Niccolò dall'Arca a Bologna e di Guido Mazzoni a Modena. L'amore, la pietà,

la disperazione si agitano, prorompono in istrida intorno alla salma con le braccia tenute distese non più dai chiodi sulla Croce, ma dalla venerazione dei fedeli.

In tal guisa Cosmè Tura, svincolato dalle esigenze decorative, padrone de' suoi mezzi poderosi, si accostava alla vita e rappresentava il dramma dell'Uomo-Dio.

Altri frammenti, forse dell'ancona Roverella, si vedono nelle tavolette della Collezione Cook a Richmond, rappresentanti l'*Arcangelo Gabriele* e l'*Annunciata*, i *Santi Francesco e Maurelio* (fig. 406), ammirabili per la delicatezza dell'effetto e la finezza dei lumi. Tra i rudi contorni e i panni tormentati un raggio di gentile idealità illumina la composta figura dell'Annunciata, che sta con un libriccino tutta divota e pensosa, e quella dell'Angelo, che con la chioma colore del grano si avvanza verso la Vergine benedicendo.

Le quattro tavolette eran poste entro pilastri o in comparti delle torricciuole laterali di un'ancona.

Così dovettero far parte di scompartimenti di una diversa pala d'altare l'*Annunciata* (fig. 407) in casa Colonna, che, protese le mani giunte, volge indietro pudicamente il capo, e il *Santo Vescovo* (fig. 408) proveniente dalla Collezione Costabili, ora nel Museo Poldi-Pezzoli, a Milano. I due quadretti hanno le stesse colonne di marmi variati e ornamenti nel fondo dell'intercolunnio.

Prossima all'ancona Roverella è la *Pietà* del Museo Correr (fig. 409), nella quale si mostra il gruppo divino dominante nello spazio. Il sarcofago su cui siede la Vergine si vede come in riva alle acque, dietro cui troneggia la roccia del Calvario. Il suolo è a circoli che paiono prodotti da un sasso gettato nelle onde; le strade formano i gironi del monte. Dalla roccia alla riva si stendono cinque fusti di alberi e formano il ponte su cui passa Nicodemo. A sinistra un albero con pomi dorati; ai rami s'aggrappa una scimmia. Le figure sono tagliate crudamente: il Cristo magro, ossuto, con le membra contratte, di esili proporzioni, sta



Fig. 405 — Parigi, Museo del Louvre. Cosmè Tura: *Pietà*.
(Fotografia Alinari).



Fig. 466 — Richmond, Collezione Cook, Cosmè Tura: Quattro tavolette con l'Annunciazione e i Santi Francesco e Maurizio.
(Fotografia Anderson).



Fig. 407 — Roma. Palazzo Colonna. Cosmè Tura: *Annunciata*.
(Fotografia Anderson).

nel grembo materno come un fanciullo; e la Vergine gli sostiene il capo e ne porta alle labbra la sinistra artigliata.

Cosmè Tura trasformò così la rappresentazione ricavata dalla leggenda della messa di San Gregorio. La salma di Cristo che già appariva nel sarcofago attorniata dagli strumenti della Passione, si vedeva assistita da angeli, dalle pie donne, da Giovanni. L'irreale della rappresentazione si perdeva trasformandosi in una scena di amore. E qui, se non ci fosse il sarcofago, la rappresentazione parrebbe la stessa della *Pietà* a piè della Croce. Come Giovanni Bellini accostò le labbra di Maria al figlio esanime, così il Tura fa che la Vergine stia per dare l'ultimo bacio alla mano che ha benedetto la terra.

Anche un ritratto (fig. 410) nella Galleria di Dublino, proveniente da una casa principesca di Roma, rappresentante un musico in una stanza, può essere classificato tra le opere di questo tempo, verso il 1480. Neppure facendo un ritratto Cosmè lascia la forma particolare delle mani con le grosse nocche sporgenti.

Due anconette, l'una nella Galleria di Venezia (fig. 411), ancora fornita dell'antica riquadratura, l'altra posteriormente eseguita, in casa Colonna a Roma (fig. 412), ci mostrano Cosmè intento a ingrandire il gruppo della Madonna col Bambino, perchè non fosse scambiato con l'idillio familiare. Come il Mantegna intorno alla divinità pose un nembo di cherubini, Cosmè fece nuotare nel pulviscolo d'oro che circonda la Vergine i segni dello zodiaco, secondo l'antico concetto cristiano che vide nelle stagioni il simbolo della risurrezione umana.

La simiglianza della Vergine della Galleria di Venezia con quella nell'ancona Roverella, ora a Londra, ci persuade della prossimità delle due pitture. Ma una maggior larghezza di segno in quella di Venezia stringe a ritenerla di qualche anno posteriore.



Fig. 408 — Milano, Museo Poldi-Pezzoli. Cosmè Tura: *Santo Vescovo*.



Fig. 409 — Venezia, Museo Correr. Cosmè Tura: *Pietà*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 410 — Dublino, Galleria Nazionale. Cosmè Tura: Ritratto di un musico.

A seguito di questa, pure a distanza di qualche anno, è l'altro quadretto ricordato di Casa Colonna, *la Vergine adorante il Bambino steso sopra un davanzale* (fig. 412 cit.). Il movimento del busto del fanciullo, che si erge col capo a guardar la madre, è forzato, così come sono sempre più bruschi e forzati i moti delle figure dal Tura eseguite inoltrando negli anni.

A una serie posteriore ai dipinti sin qui esaminati appartengono i tondi con le rappresentazioni della vita della Vergine: uno è posseduto da R. C. Benson in Londra (fig. 413); degli altri due, sotto il nome del Mantegna, l'uno, *l'Adorazione de' Magi*, lo ritrovammo presso la Contessa di Santa Fiora (fig. 414), l'altro, *la Circoncisione*, presso la Marchesa Passari (fig. 415), entrambi in Roma. Trovansi il primo a Cambridge nel Fogg-Museum, il secondo a Boston, nella Collezione Gardner.

I tre tondi non sono eseguiti con l'accuratezza consueta a Cosmè, non come incisi ne' contorni finemente segnati da luce, ne' dipinti a colori lustri con la vivezza dello smalto, anzi con certo lividore di carni e un chiaroscuro fiacco. In tutti e tre i tondi San Giuseppe ha la testa quadra con fronte bassa, il profilo fermo e la barba spessa; la Vergine ha la testa ovale con alta fronte e capelli tirati e lisci sul capo, i quali si arricciano intorno al volto e ricadono in ciocche inanellate dietro al collo. La testa di San Giuseppe ha tanta simiglianza con quella di *San Pietro* (fig. 416), nella Collezione Johnson a Filadelfia, da farci pensare che questo e il *San Giovanni* (fig. 417) che gli fa riscontro siano i frammenti di un'ancona alla quale appartengano anche i tre tondi.

Nei due frammenti e nei tre tondi le forme rimangono ancora come inscritte entro un cilindro, e solo in seguito il maestro si proverà a frangere l'ideale scolastico involucro e porterà la sua irrequietezza a imbarocchire i panni e le vesti.



Fig. 411 — Venezia, Pinacoteca. Cosmè Tura: *Madonna*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 412 — Roma, Palazzo Colonna. Cosmè Tura: *Madonna adorante il Bambino*.
(Fotografia Anderson).

Tanto si nota nei varî scomparti in cui andò divisa una ancona di non grandi proporzioni, ricostruita coi *Santi Cristoforo* (fig. 418) e *Sebastiano* (fig. 419) della Galleria di Berlino, col *San Francesco* (fig. 420) del Museo del Louvre,



Fig. 413 — Londra, Collezione R. C. Benson. Cosmè Tura: *La Fuga in Egitto*.
(Fotografia Braun).

e con altri due quadri, uno de' quali, il *San Domenico* (fig. 421), nella Galleria degli Uffizi, fu probabilmente segato e l'altro, la *Madonna col Bambino* (fig. 422), in quella di Bergamo, si suppone che fosse la parte mediana del polittico, e quindi segata essa pure. In questi frammenti il pittore sforza le espressioni e le linee. *San Sebastiano* con le braccia stese, tirate da funicelle che si legano al fusto,

pare un ranocchio. *San Cristoforo* sente il gran peso del fanciullo che poggia sulla sua cervice di colosso, e inarca le gambe, mentre le vesti si sbattono da ogni parte del corpo. *San Francesco* legge aprendo le labbra amara-



Fig. 414 — Cambridge (U. S. A.), Fogg, Museum. Cosmè Tura: *L'Adorazione de' Magi*.
(Fotografia Anderson).

mente; *San Domenico* stringe le punte delle dita che si chiudono per adorazione. *La Vergine col Bambino* siede in una cattedra terminata a corna.

Cosmè abbandona ogni ritegno, getta via tutte le ricerche per l'effetto decorativo, non si impensierisce più di ottenere garbo e compostezza; si compiace di esporre la vio-

lenza del martirio di San Sebastiano, la brutalità di Cristoforo, gigante cananèo, lo spasimo ascetico in San Francesco.

Nel Bambino sulle ginocchia della Vergine mutò alquanto il proprio tipo, avvicinandolo a quello comune in Andrea



Fig. 415 — Boston, Collezione Gardner. Cosmè Tura: *Circoncisione*.
(Fotografia Anderson).

Mantegna, anche nel volgere il capo in su. Maggiore esagerazione che negli altri dipinti si osserva nelle grosse teste sui colli esili, nelle giunture strette, nelle estremità scheletriche, nelle ossa che fan pressura alla pelle.

A questi quadri per lo stesso grado raggiunto nella evoluzione artistica di Cosmè, ed anche per le dimensioni,



Fig. 416 — Filadelfia, Collezione Johnson. Cosmè Tura: *San Pietro*.



Fig. 417 — Filadelfia, Collezione Johnson. Cosmè Tura: *Il Battista*.

si associano due Santi, *Giacomo* (fig. 423), nel Museo municipale di Caen, e *Niccolò da Bari* (fig. 424), nell'altro di Nantes.

Giacomo benedice aprendo amaramente le labbra, e *Niccolò*, sparuto in volto, fissa cogitabondo le palle d'oro che tiene nelle grinfie della mano.

Anche nel frammento dell'apparizione del *Crocifisso* al beato Francesco sulla Verna, già nella Collezione Barbi Cinti, a Ferrara, ora nella Galleria di Brera, a Milano (fig. 425), il corpo del Redentore sembra snodato e la sua testa è sformata dal dolore e dalla morte.

A quel tempo stesso risale probabilmente il disegno fatto da Cosmè per l'arazzo che dalla Collezione Vieweg passò a quella della signora von Lenbach, a Monaco (fig. 426). Cristo è rimpianto dai fedeli, e sembra ancora fitto sulla Croce con le braccia distese orizzontalmente, con le mani piagate sanguinanti; i pietosi intorno alla salma, convulsi, coi lineamenti contratti, disperati, urlanti, riflettono lo strazio di quella visione atroce.

Così, verso il termine della vita, par che Cosmè Tura si accenda di smania realistica, di ardore per il tormento delle forme. Venuto meno il paludamento antico, si vede più a nudo la forza e la crudezza del ferraio.

L'*Annunciata* della Galleria Nazionale di Londra (fig. 427) non ha più il garbo pudico di quelle del Cook e di casa Colonna. E il *San Girolamo* (fig. 428), nella stessa Galleria nazionale di Londra, solleva il sasso come per bandire con furia la penitenza.

L'ultimo quadro è più monumentale di tutti: *il beato Giacomo della Marca* (fig. 429) benedicente davanti a un'arcata.

Sembra una figura a monocromato, tanto ne è monotono il colore: la nota biancastra domina per tutto, anche nel fondo di mare, con iscogli contornati di bianco e a forma di monticelli con elevati cocuzzoli di forma ellittica.

Sulla fronte della ruvida testa di frate gira una corona di capelli; le vene si inturgidiscono sotto la carne giallastra;



Fig. 418 — Berlino, Friedrich-Museum. Cosmè Tura: *San Cristoforo*.
(Fotografia Hanfstaengl).

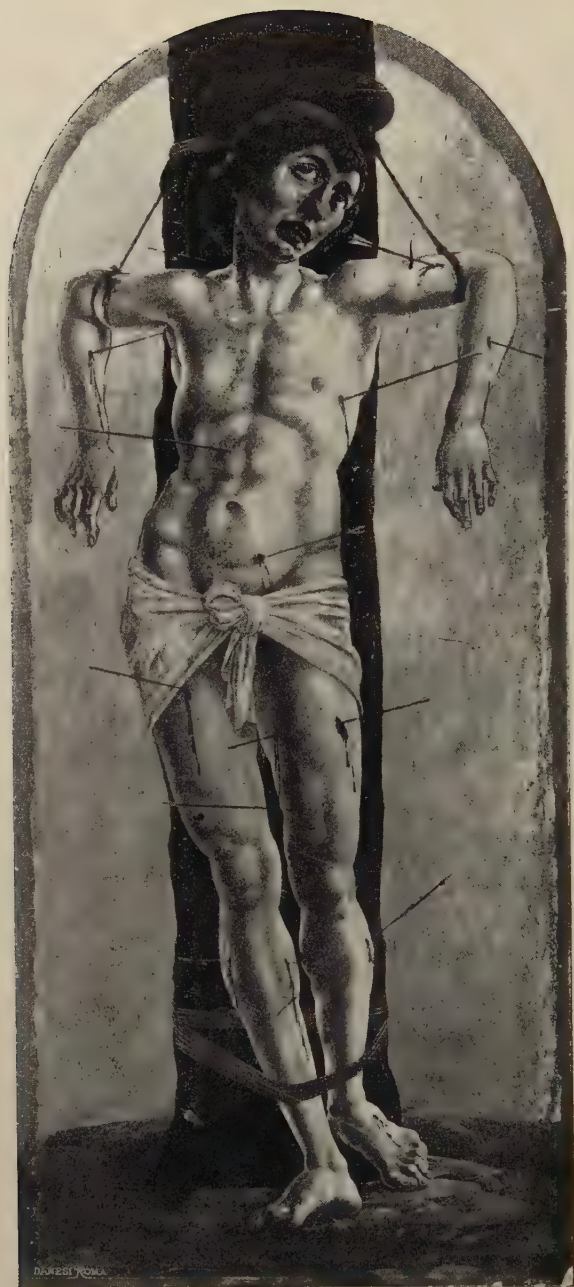


Fig. 419 — Berlino, Friedrich-Museum. Cosmè Tura: *San Sebastiano*.
(Fotografia Hanfstaengl).



Fig. 420 — Parigi, Museo del Louvre. Cosmè Tura: *San Francesco*.
(Fotografia Alinari).

gli occhi girano lenti sotto le grosse palpebre, come se il sonno di morte stia per chiuderle; si aprono contratte le labbra, mostrando i denti; ricade dagli zigomi sulle guance, dalle guance sul collo la pelle affloscita. E come la visione del Beato moribondo, che quasi non ha più forza per puntare le due dita della destra e benedire.

Queste sono alcune membra sparse dell'opera pittorica di Cosmè Tura, del caposcuola ferrarese, che ricolmò dei suoi frutti le corti fastose di Borso e di Ercole I d'Este.

Cominciò la sua vita artistica guardando le nobili forme di Piero della Francesca e del Mantegna, ma con l'andar degli anni ruppe fede all'ordine del maestro di San Sepolcro e alla classicità del pittore dei Gonzaga. Il ribelle sprezzò le rigide regole dell'architettura rinnovata, le linee dritte de' corpi e de' drappeggiamenti per arrotondarle, frastagliarle, scuoterle con violenza.

Tra gl'irti pungenti contorni si profila qualche angelica creatura; ma più si suggella la crudezza della vita. Cercò contrazioni spasmodiche ne' corpi, anche se la bellezza andava perduta. Precorreva così i giorni del barocco, e rappresentava con spietata realtà i supplizi de' martiri e la ferocia de' manigoldi, come poi si volle dalla Controriforma.

* * *

Cosmè Tura fu un vero caposcuola; e i pittori ferraresi, anche iniziati con altri metodi, guardarono il forte maestro. E non si sottrassero al suo influsso neppure vecchi pittori, cresciuti con altre idee artistiche, esempio Michele Ongaro.

Michele Ongaro o Michele Pannonio si ritrova per la prima volta a Ferrara nel 1415, intento a colorire uno stendardo; e s'incontra di nuovo nel 1427, occupato a dipingere un altro, il quale tutto adorno delle imprese del marchese Lionello d'Este, cioè a diamanti e margherite, fu mandato al campo, alla gente d'arme, tra le quali militava sotto



Fig. 421 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Cosmè Tura: *San Domenico*.
(Fotografia Alinari).



Fig. 422 — Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara, Cosmè Tura: *Madonna*.
(Fotografia Alinari).



Fig. 423 — Caen, Museo. Cosmè Tura: *San Giacomo*.

gli ordini del condottiero Braccio da Montone, il futuro signor di Ferrara. Dopo quasi vent'anni il pittore s'incontra di nuovo occupato in un modesto lavoro, a dorare sei angeli di ottone, eseguiti da Niccolò Baroncelli, di tre diverse grandezze e cioè due grandi, due mezzani e due piccoli. Il Baroncelli attese a lavorarli in cera dal 1443 al 1445, a gittarli e a ritoccarli nel 1446.

Nel 1447 Michele Ongaro ancora intende a un'operazione poco significante; e cioè a colorire e ornare di stelle la coperta fatta con tavole ad un'ancona della cappella ducale; e finalmente, nel 1450, si applica a decorare la vòlta della sagrestia della Cattedrale ferrarese, dove dipinge pure un Dio Padre con serafini e i santi Pietro e Paolo. Il doratore, il decoratore sapeva anche dipinger figure; e le figure dipinse dei Santi Domenico, Tommaso d'Aquino e Pietro Martire, con angeli, nella torre delle ore del castello di Ferrara, ed altre con l'immagine di Gesù, tra gli stemmi del Comune e del Capitano, sull'ingresso della casa di questo; e colorì il ritratto di Borso d'Este sulla porta detta del Leone, nel 1452.

Ancora nel 1454 Michele Ongaro presta i suoi servizi a Borso d'Este; e si ripete il suo nome nei registri estensi nel 1455. Quattro anni dopo colorì una cortina per la Cattedrale ferrarese, rappresentandovi la Creazione di Adamo e di Eva. Nel 1464 era morto, come si deduce da una notizia relativa a Lucia, sua figlia ed erede.

Quantunque Michele Ongaro preceda la generazione di Cosmè Tura, si mostra vinto dalle forme artistiche che si diffondono da Padova. Anche in tarda età, grazie alla versatilità della sua natura, riesce a mettersi dietro a Cosmè, lavorando nello stúdio del Signor di Ferrara, come lo dimostra il quadro, sola testimonianza che ne resti del pittore, nella Galleria di Budapest (fig. 430). Una giovane con un serto di spiche a ruota, intorno ai riccioli del capo, con un sarmiento di vite nella destra e una rama di rose bianche nella



Fig. 424 — Nantes, Museo. Cosmè Tura: *San Nicola da Bari*.

sinistra, sta seduta in trono, coperta d'un manto col risvolto di velluto rosso, che sembra chiuderne, come in una con-



Fig. 425 — Milano, Galleria di Brera.

Cosmè Tura; Frammento di una *Apparizione del Crocefisso a San Francesco*.
(Fotografia Anderson).

chiglia purpurea, il corpo verginale. Sull'alto del trono di porfido, con ornati e fornimenti d'oro, di gemme e di perle, seggono de' genietti, con rami di pomi e di peschi, i quali



Fig. 426 — Monaco, Villa von Lenbach, Cosmé Tura: Arazzo, *La Pietà*.



Fig. 427 — Londra, Galleria Nazionale. Cosmè Tura: *L'Annunciata*.
(Fotografia Hanfstaengl).



Fig. 428 — Londra, Galleria Nazionale. Cosmè Tura: *San Girolamo*.
(Fotografia Anderson).

si dispongono in cerchio o in archi paralleli al capo della dea, a cui pure s'innalzano gigli da due vasi che sono in basso guarniti di gemme incastonate e di perle. Di qua e di là dal trono si vedono monti a punte arcuate, o a corni, come nei quadri di Marco Zoppo, e strade a S sparse di sassolini, e piani che si rompono come nelle miniature ferraresi, però non così geometricamente a guisa di prismi di quarzo, nella terra più molle. Le nubi sembrano strani pesci con squame e pinne e lunghi denti. Così l'arte delle piantagioni o la cultura delle piante fu rappresentata in figura allegorica dall'artista che firmò EX MICHELE PANNONIO, e determinò l'argomento del suo dipinto scrivendo in una tabellina: PLANTANDI LEGES PER ME NOVERE COLONI. Come più tardi il Pinturicchio, nell'appartamento Borgia rappresentò le arti insegnate da Osiride, e tra esse la coltura delle piante; così Michele Pannonio figurò per Borso d'Este la dea maestra della coltivazione, e vi appose l'impresa del Duca di Ferrara, detta del *paraduro*, consistente in una siepe o cateratta, quale si usava fare nel Po; e tal siepe, divenuta simbolo borsiano, ebbe figurata nel mezzo una zucca galleggiante sulle onde, e scritta sopra essa la parola: FIDO. In un'altra tabellina è la traduzione greca dell'antecedente scritto latino, esprime il significato del quadro.

Michele Pannonio disegnò la figura conica col seno alto e il busto stretto, come usava Cosmè, di cui però il pittore ungherese non ebbe la potente energia. I contorni angolosi, le vesti metalliche, i muscoli tesi del Tura non si vedono in questo quadro, in cui tutto si ammorbidisce e sembra bagnato, viscido, molle. Il manto, il rovescio della tunica mazzata prendono la durezza del calcare più che del metallo; le carni sono gonfie e hanno le ombre azzurrine; i pomelli delle guancie sembrano tocchi da zafferano e i bianchi hanno l'argentato umidore delle allumacature; le mani non hanno la nodosità del Tura e le unghie si affondano for-



Fig. 429 — Modena, Pinacoteca. Cosmè Tura: *San Giacomo della Marca*.
(Fotografia Anderson).

mando un ovale. Grande profusione di rubini e di perle è da per tutto, lungo le cornici, e prendono talora forma di fermagli, sormontati da una corona.

Forse quest'opera faceva parte d'una serie di figure allegoriche, cui appartenevano pure due quadri ora presso il marchese Strozzi, a Firenze (figg. 431 e 432), dipinti da un altro seguace di Cosmè. Anche in essi sono allegorie delle arti dei campi, con le imprese del duca Borso, quali l'unicorno sopra uno scoglio, all'ombra di una palma con datteri, e con il corno rivolto al basso e la punta immersa nelle acque; e l'abbeveratoio per colombi, cioè un recipiente con diverse aperture da cui sgorga l'acqua.

* * *

Altri seguaci di Cosmè si manifestano intorno al 1470. Tre di essi dipingono a Schifanoia:¹ l'uno lo scompartimento dello stuolo di *cavalieri con banderuole* (fig. 433) nel fondo della parete orientale; l'altro i mesi di *Giugno* e *Luglio*, meno un tratto nella zona inferiore dello scompartimento di *Luglio*, — appartenente questo a un seguace di Francesco del Cossa —; un terzo i mesi di *Agosto* e di *Settembre*.

Il primo è più vicino di ogni altro al Tura, le cui forme esagera così da farne la parodia, come avviene nel cavaliere verso sinistra con la testa ischeletrita. I pennoni delle lance dei cavalieri si rompono e si aggirano alla maniera gotica come in uno dei tondi coi fatti di San Maurelio, di Cosmè Tura, e secondo un esempio ricavato forse da Roggiero Van der Weyden o da altro maestro nordico. Quello

¹ Bibliografia sugli affreschi di Schifanoia: GUSTAVE GRUYER, *Le Palais de Schifanoia à Ferrara*, in *Revue des Deux Mondes*, agosto 1883; FRITZ HARCK, *Die Fresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara*, in *Jahrbuch der Königl. Preussisch. Kunstsamml.*, 1884, Heft II, e traduzione italiana con commenti di A. VENTURI, Ferrara, 1886; A. VENTURI, *Gli affreschi del Palazzo di Schifanoia a Ferrara*, in *Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*, Bologna, 1885; WARBURG, *L'astrologia internazionale e gli affreschi di Schifanoia in Ferrara*, in *Atti del X Congresso internazionale di storia dell'arte*, Roma, 1912.



Fig. 430 — Budapest, Galleria Nazionale. Michele Pannonio: *Allegoria*.
(Fotografia Braun).



Fig. 431 — Firenze, Collezione Strozzi. Seguace del Tura: *Figura allegorica*.



Fig. 432 — Firenze, Collezione Strozzi. Seguace del Tura: *Figura allegorica*.

stuolo di cavalieri secchi coi grossi zigomi, coi lunghi menti che forman borse, coi cavalli ossuti, sembrano usciti da una malata e torbida fantasia.

Nessun altro lavoro possiamo ascrivere a questo pittore prossimo al Tura maestro.

Il secondo frescante di Schifanoia che ha rapporti di forma con Cosmè, senza mostrar tuttavia di rifletterne il sapere e la forza, dipinse gli scompartimenti di *Giugno* e *Luglio* nel Gran Salone.

Lo scompartimento, che si riferisce al mese di *Giugno* è dedicato a Mercurio (figg. 434 e 435). Il nume non si vede per intero, poichè la testa fu guasta; sur un carro tirato da due aquile, tiene il caduceo. A destra del carro trionfale di Mercurio il pittore frescò botteghe di armaiuoli e di *calegari*, gruppi di mercanti in atto di far contratti, e, dietro ad essi, un venditore di spazzole, che offre la merce sua. A sinistra altro gruppo di mercadanti, e a quanto pare, l'arresto d'un truffatore. Nel fondo, cani, lupi, scimmie, armenti al pascolo, il corpo di Argo col capo reciso. Nella zona di mezzo il Cancro, e sopra di esso una donna seduta sur un cuscino, con asta in mano, ed un'ancella innanzi a lei; a destra una strana figura, con gambe terminate a mo' di zanne di grifo afferranti lo scalmo d'una nave carica di frutta d'oro, mentre un drago investe il mostro e sta per piombargli col becco adunco sul capo. Dalla parte opposta, nella stessa zona, fa riscontro una figura cinta di foglie. Al disotto Borso a cavallo, preceduto e seguito da cavalieri con falconi e cani, s'avanza verso un fabbricato, ove egli appare di nuovo in atto di ascoltare un uomo che gli sta davanti supplichevole. Nel fondo, la campagna percorsa da torrenti, e in essa figure piccole: mietitori che falcian le biade, buoi con carico di covoni, soldati con lancia e scudi preceduti da un trombetta, all'assalto di un castello.

Dello stesso pittore è il prossimo scompartimento, dedicato a Giove che presiede al mese di *Luglio*, sul carro tirato da



Fig. 433 — Ferrara, Palazzo Schifanoia.
Seguace del Tura: *Gruppo di cavalieri* — (Fotografia Anderson).

leoni, col fulmine trifulco. Gli siede appresso, ma rivolta alla parte opposta, con corona merlata, la Terra. A sini-



Fig. 434 - Ferrara, Palazzo Schifanoia. Particolare dell'affresco di *Giugno*.
(Fotografia Anderson).

stra del carro una schiera di sacerdoti crocesegnati, in atto di sonare bellici strumenti, seguiti da cavalieri armati; a

destra del carro uno sposalizio, e un tempio nel fondo con monaci all'intorno, cervi al pascolo, un uomo sdraiato sotto



Fig. 435 — Ferrara, Palazzo Schifanoia Particolare dell'affresco di *Giugno*.

una pianta. Nella zona di mezzo il segno del Leone, sul quale sta un uomo con arco e frecce; un'altra figura in atto

di divorare un brano di carne, di cui tiene nella sinistra una coscia; un sacerdote seduto fra i rami di una palma fra un cane e una tortora. Nella zona inferiore un castaldo o un camerlengo ducale, che si avvicina con una carta a Borso, il quale sta con Teofilo Calcagnini e con altri suoi familiari in un magnifico atrio (fig. 436), a destra e a sinistra del quale, uomini con falconi a cavallo, donne con manipoli di spiche che lavano fasci di canape macerata. Chiese ed altri edifici con piccole figure intorno, nel fondo.

Questi due scompartimenti, ad eccezione di un piccolo tratto nella zona inferiore del mese di *Luglio*, sono di mano mediocre, anzi men che mediocre. È un maestro assai rozzo che, spolverizzate le sue figure sul muro, ne tracciava con grosse pennellate i contorni; e le riconosciamo per gli occhi a romboide, spalancati, con dilatate e nere pupille; le orecchie sono appendici carnose senza forma, e le dita hanno gonfie falangi, tanto da fornire talora l'idea di baccelli di fava. Sembran fantocci di legno.

Il pittore dipende da Cosmè Tura. Di lui si trova nella Galleria di Bologna, proveniente dalla Collezione Santini di Ferrara, una piccola *Madonna in trono col Bambino* (fig. 437) il quale, per mezzo di una cordicella, tiene un cardellino.

Inoltre come sue possiamo indicare alcune figure sacre, già nella Collezione Barbi-Cinti, ora presso il signor Cavalieri, a Ferrara, e le pitture di un gran salone nel Convento delle monache di Sant'Antonio in Polesine, con un gran fregio che gira tutt'intorno alla parete, e mostra Santi e Sante in tondi ornati di festoni (es. fig. 438). Alcuni beati ricordano subito i sacerdoti crocesegnati di uno degli scompartimenti di Schifanoia, e come quelli si distinguono per gli occhi spalancati. Nel soffitto dello stesso salone vedonsi tre quadri su legno, entro a tre stelle; nell'uno, *Santa Scolastica tiene le suore dell'ordine sotto il manto*; in un secondo, nel mezzo, *Dio Padre*; in un terzo, una *Madonna in trono col Bambino*

(fig. 439). Nello stesso convento, in una camera detta « delle ova », lo stesso pittore colorì il soffitto, e vi fece nel mezzo



Fig. 436 — Ferrara, Palazzo Schifanoia.

Seguace del Tura: Particolare dello scompartimento dedicato al mese di *Luglio*.

Dio Padre, coi soliti occhioni sbarrati. In tutte queste pitture il seguace del Tura dimostra essere un imitatore materiale e volgare.

Il terzo frescante di Schifanoia, seguace di Cosmè, dipinse gli scompartimenti di *Agosto* e di *Settembre*. In quello di *Agosto*, Cerere, con acconciatura terminata a corna e coperta da una benda, tiene sollevato nella destra un mazzo di spiche, seduta su un carro a due gradini, sormontato da genietti con lunghe tube, e tirato da due draghi. Intorno alla carretta trionfale, alcuni contadini scaricano sacchi di grano sotto a una tettoia. Presso a questa un capannello di possidenti e di mercanti, quindi due buoi guidati alla stalla da un contadino; nel fondo l'agricoltore che regge a fatica l'aratro, contadine che ballano, il solito cacciatore col falcone seguito da scudieri e paggi, mentre un carro con Plutone e Proserpina, tirato da serpenti, fende l'aria nel lontano. Nella zona di mezzo la simbolica vergine, sulla quale sta librato un vecchio, col capo fasciato d'una benda; ella tiene una tavoletta con note numeriche sulle ginocchia e uno stilo nella sinistra. Altre due donne simboliche: una ginocchioni raccolta nella preghiera, e una con spiche e melagrane, ignudo il petto ricolmo. Nella fascia inferiore, Borso, attorniato da' suoi familiari, riceve un inviato bolognese, incaricato, a quanto si suppone, di risolvere controversie sorte tra Ferrara e Bologna per il commercio e il transito. Borso di nuovo si vede con la turba de' suoi familiari, cavalcante verso alcuna delle sue ville o castalderie. Nel fondo, alcuni contadini in atto di far la trita coi cavalli.

Il settimo scompartimento col *Settembre*, non mostra nell'alto la figura del nume a cui il mese era consacrato, Vulcano, ma invece una donna in atto di additare sè stessa, sul carro tirato da scimmie e sormontato da altre accoccolate sui triplici gradini di esso. A sinistra è la Fucina di Vulcano, con un clipeo portante lo stemma di Borso apposto ad un pilastro della porta in rovina, e con corazze appese all'arco di essa. I ciclopi battono a gran furia sull'incudine innanzi alla porta. A destra un letto, e appiè del letto la corazza e i gambali di Marte e la veste di



Fig. 437 — Bologna, Pinacoteca. Seguace del Tura: *Madonna*.

Venere, la quale sta sotto alle lenzuola col nume amico. Una schiera di putti danza nel fondo su una balza, intorno a un grosso muro cilindrico; altri amoretti vagano fra le nubi, e un altro appare entro a un disco luminoso nel cielo.



Fig. 433 — Ferrara, Oratorio di Sant'Antonio in Polesine.
Seguace del Tura: *Santa*.

Nella fascia mediana, sopra il segno della Bilancia, una figura con gli occhi e le palme rivolte al cielo. Intorno altre figure allegoriche: un banditore con la tromba, una colomba e una figura quasi ignuda che sta per essere colpita dal dardo di un arciere. Inferiormente, un ambasciatore veneto ricevuto da Borso al limitare d'un atrio sontuosamente decorato.

Presso all'atrio, gentiluomini a cavallo in atto di conversare tra loro e di procedere alla caccia; nel fondo, contadini in-



Fig. 439 — Ferrara, Oratorio di Sant'Antonio in Polesine.
Seguace del Tura: *Madonna col Bambino*.

tenti alla vendemmia, mentre uno di essi piglia l'uva versata nel tino.

L'artista che eseguì le pitture dei due scompartimenti descritti, come pure quelle d'un tratto della zona inferiore di

Luglio, ha natura aspra, ma non tale da paragonarsi a quella gagliarda di Cosmè.

Un seguace di Cosmè del periodo in cui dipinse l'ancona Roverella, colorì la *Carità* (fig. 440) che ora si vede nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano, la quale doveva accompagnare altre immagini di Virtù:

La donna allegorica sta in seggio terminato a corna, e tre bambini ignudi attorno stringono drappi. Tutto par colorato da un pittore incapace a rendere la robustezza del suo prototipo Cosmè; per cui restano tormentati i contorni ne' fanciulli, senza ch'essi racchiudano i corpi temprati dalla forza organica di lui.

La *Carità*, addolcita, con le chiome strisciate di luce, con le mani cadenti, mostra come la debolezza dell'imitazione le abbia fatto perdere il fiammeo ardore.

A un pittore ispirato dal Tura appartengono pure due Santi, *Ludovico* e *Bernardino* (figg. 441 e 442), nella Galleria dell'Ateneo ferrarese, anch'essi senza la forte risolutezza del prototipo.

Un altro seguace del Tura, non Baldassarre d'Este, come è stato creduto, è autore del gruppo di tre ritratti estensi (fig. 443) nella Pinacoteca di Monaco: due coniugi col loro bambino davanti a una tenda, ornata nell'alto da filze di globetti lucenti e da una bianca mela. I contorni rotondeggianti dei volti e le mani dalle grosse nocche sporgenti richiamano Cosmè. Tuttavia può credersi che Francesco del Cossa non fosse estraneo alla formazione dell'anonimo pittore.

Del pari, oltrechè con il Tura, ebbe qualche correlazione stilistica con Francesco del Cossa Antonio Ciconara, cremonese, pittore di un'anconetta, da lui firmata, la *Madonna in trono tra due Santi* nella Raccolta dell'avvocato Cologna a Milano, e di un quadretto della Raccolta Morelli nell'Accademia Carrara, a Bergamo, rappresentante *Santa Caterina adorata da una Monaca* (fig. 444).



Fig. 440 — Milano, Museo Poldi-Pezzoli. Segnace del Tura: *La Carità*.
(Fotografia Alinari).

Cosmè Tura ebbe influssi su tutta l'arte ferrarese, anche sulla plastica, esempio il *Crocifisso* nell'Oratorio di Sant'Antonio in Polesine, i rilievi di Domenico di Paris, un *San Sebastiano* in terracotta nel Museo di Reggio.

Anche le arti minori a Ferrara furono dominate da lui, che, come abbiamo veduto, disegnava cartoni per arazzieri e dava modelli agli orefici. I miniatori ne riprodussero forme e tipi, tanto che i corali della Cattedrale ferrarese ed altri libri miniati si supponevano opera sua propria. Le ricerche hanno dimostrato come uno de' principali miniatori ferraresi contemporanei al Tura fosse Guglielmo Giraldi, detto il Magro,¹ firmato in un codice della Biblioteca Estense, insieme col nipote Alessandro, e in un altro della Trivulziana. Egli può considerarsi un capostipite de' miniatori ferraresi che diffusero l'arte di Cosmè Tura.

Tra i diffonditori va noverato pure Franco de' Russi che adornò sontuosamente libri di Federigo da Montefeltro.

Di questi miniatori parleremo a suo luogo. Ci basti ora indicarli come soggetti al dominio del caposcuola ferrarese.

* * *

Francesco del Cossa,² che insieme con Cosmè e con Ercole de Roberti ha dato grande rinomanza alla scuola ferrarese, nacque probabilmente nel 1436.

¹ Per Guglielmo Giraldi e Franco Ferrarese, vedi HERMANN VON HERMANN, *Zur Geschichte der Miniatur-malerei am Hofe der Este*, in *Jahrbuch d. Kunsthist. Samml. d. allerhöchsten Kaiserhauses*, 1902; F. HERMANIN, *Le miniature ferraresi nella Biblioteca Vaticana*, in *L'Arte*, 1900; A. SERAFINI, *Ricerche sulla miniatura umbra: I maestri urbinati e le influenze ferraresi nell'Umbria*, in *L'Arte*, 1912; P. LIEBAERT, *Un'opera sconosciuta di Guglielmo Giraldi*, in *L'Arte*, 1911; A. VENTURI, *La miniatura ferrarese del sec. XV e il «Decretum Gratiani»*, in *Le Gallerie nazionali italiane*, 1900.

² Bibliografia su Francesco del Cossa: FRANCESCO FILIPPINI, *Francesco del Cossa scultore* in *Bollettino dell'Arte*, settembre 1913; L. FRATI, *La morte di Francesco del Cossa*, in *L'Arte*, 1900; G. FRIZZONI, *Zur Wiederherstellung eines altferraresischen Altarwerkes*, in *Zeitschrift für Bildende Kunst*. XXIII; A. VENTURI, *Les Arts à la Cour de Ferrare: Francesco del Cossa*, in *L'Art*, 1888, febbraio e marzo; ID., *Due quadri di Francesco del Cossa nella raccolta Spiridon a Parigi*, in *L'Arte*, 1906.



Fig. 441 e 442 — Ferrara, Pinacoteca. Seguace del Tura: *I Santi Ludovico e Bernardino.*

Scarse notizie si hanno della vita di lui. Il padre, Cristoforo, si dedicò a lavori di mura e di fortezze, come l'avo Giovanni. Certo Antonio del Cossa, forse suo parente, lavorò nei palazzi estensi di Ferrara e nella villa di Belfiore.

A quanto pare, l'arte muraria era tradizionale nella sua famiglia. Ma se pensiamo che nel secolo XV, sotto il modesto nome di muratore, spesso si nascondeva quello di architetto, potremo supporre che Francesco del Cossa nella propria famiglia medesima apprendesse le leggi architettoniche.

La prima notizia sull'attività dell'artista è dell'anno 1456, in cui il padre stipulò per lui una convenzione, con la quale si obbligava di fargli dipingere all'intorno dell'altar maggiore della Cattedrale ferrarese diversi scompartimenti a finto marmo e, nel mezzo, una Deposizione.

Dal 1456 al 1470 profondo silenzio sulle opere del pittore. Solo sappiamo che nel 1462 si trovava a Bologna ove tenne a battesimo un figlio di Bartolomeo Garganelli, della famiglia dei patroni della Cappella iniziata da Francesco del Cossa in San Pietro di Bologna. Al principio del 1470 si incontra dopo avere condotto a fine la pittura di tre campi ad affresco, che si vedono nella parete orientale della celebre sala di Schifanoia. Gli affreschi di questa gran sala erano già compiuti nel marzo; e i pittori che vi avevano preso parte supplicarono il Principe del pagamento del loro avere. Avendo avuto a risposta che aspettassero la relazione dei periti, il Cossa scrisse particolarmente al duca Borso, mosso a ciò anche dall'aver saputo che i periti giudicavano: dovessero quasi tutti i pittori starsene ben contenti del pagamento avuto, a norma della tariffa di dieci bolognini al piede quadrato! Il Cossa sentì altamente offesa la propria dignità d'artista, al pensiero d'esser così trattato e giudicato nel modo istesso del più triste garzone di Ferrara. «Io sono — egli scriveva — Francesco del Cossa, il quale ha fatto da solo quei tre campi verso l'anticamera... pure ho inco-

minciato ad avere un po' di nome... il mio avere studiato e il mio continuo studio meritano bene un premio alquanto maggiore a quello degli altri che non hanno tale studio ».



Fig. 443 — Monaco, Alte Pinacothek. Segnace del Tura: Ritratti.

Il pittore faceva così le sue lagnanze, e soggiungeva che gli altri non avevano tutti lavorato, come lui, a fresco, nè adoperato buoni colori e oro. Chiudeva poi la lettera raccomandandosi al Duca e suggerendogli le parole con le

quali avrebbe dovuto far tacere gli altri pittori, se mai lo avessero accusato di parzialità. Rispondesse: che così era stato stimato il lavoro del Cossa. Se poi il Duca non avesse voluto pensare a perizie, allora gli donasse, se non tutto, almeno una parte di quanto gli sarebbe spettato; ed egli avrebbe aggradito e proclamato il dono, come grazia della benignità sovrana; e intanto si firmava: « Servitor quamvis infimus franciscus del cossa ». Ma il rescritto ducale che si legge appiè della supplica, troncò ogni speranza al pittore, poichè veniva invitato a rimaner soddisfatto del pagamento ricevuto, e cioè dei dieci bolognini al piede. L'opera d'arte era a quel modo calcolata a piedi, come se si fosse trattato del rinzafo d'un muro.¹

Avuta la risposta negativa dal Duca, il Cossa, il quale si lamentava più dell'umiliante trattamento che non dello scarso guadagno, se ne andò sdegnoso da Ferrara a Bologna, dove era venuto meno Galasso.

Nel '72 restaurò la Madonna detta del Baraccano, la stessa immagine venerata che già stava sulle mura della città di Bologna, là dove fu veduta da Bente Bentivoglio nel visitare le scolte che vigilavano a difesa delle truppe viscontee assediando Bologna. Raccontano alcuni storiografi

¹ Ecco la lettera:

« Ill.me Princeps et Excel.me Domine Domine mi Singularissime etc. Adì passati insieme cum li altri dipintori suplicai ad V. Sig.ia supra il pagamento dela salla de Schivanoglio: Dove V.ra Sig.ia rispose che se instasse la relazione: Ill.mo principe io non voglio esser quello il quale, et a pelegriño de prisciano et ad altri venga a fastidio. per tanto mi sono deliberato a ricorrere solo a V.ra Sig.ia per che forsi a quella pare on egi stato referito che li sono de quelli che bene poteno stare contenti et sono tropo pagati del merchato deli deci bolognini. Et ricordare supplicando a quella che io sono francescho del cossa il quale a sollo fatto quelli tri campi verso l'anticamara: Siche Ill.mo S.r quando la Sig.ia V.ra non mi volesse dare altro cha dece bolognini del pede: et bene ne perdesse quaranta on cinquanta ducati continuamente avenga Viva sulle mie braze staria contento et bene posato: Ma bene essendogi altre circostancie assai me ne dolgieria et tristaria fra mi medemo: Et masime considerando che io che pur ho incomenciato ad avere un pocho di nome fusse tratato et iudicato et apparagonato al più tristo garzone de fe:ara: Et che lo mio avere studiato e continuamente studio non dovesse avere a questa volta qualche più premio et maxime dala Ill.ma V.ra Sig.ia che quelli che e abe senti da tale studio. certo Ill.mo principe non poria esser che dentro da mi non me natristase e dolesse. E poi che lo mio lavorare a fede come o fato et adornare de oro e de boni coluri foseno de quello precio che talle parte de i altri che se sono pas-

che Francesco del Cossa non si accinse a restaurare la sacra icona se non dopo essersi confessato, comunicato e aver ricevuto la benedizione dal Vescovo. La Madonna fu posta sulla parete dell'altare e il Cossa vi aggiunse figure d'angeli porta-candelabri, e un fondo di paese. Reca la scritta con lettere intrecciate: OPERA DE FRANCESC^h DEL CoSSA DA FERRARA MCCCCL....

Il rimanente della data fu coperto da uno dei pilastri riccamente ornati che posteriormente chiusero l'immagine come in una nicchia; ma dai libri della Confraternita della chiesa del Baraccano si apprende che nel 1472 furono sbor sati ducati cento a Francesco del Cossa per la sua pittura. Il Lamo ci fa sapere ancora che ai lati dell'altare erano due figure di *Santa Lucia* e *Caterina*, ad affresco, della mano del Cossa, con queste parole: « Et sotto deli profeti ». (di terra cotta, modellati da Alfonso Lombardi e messi uno da una parte, e l'altro a riscontro dall'altra parte dell'altar maggior) « se li vede a man destra una santa lucia e ala « sinistra una santa caterina, tute due grande come il natu- « rale di bon disegno e molto ben colorite, diligente, in sul « muro a fresco per man di franc.^o cossa ferrarese ». Ma le figure furono guaste o coperte ristaurandosi l'altare.

sato senza talle fatiche et spexe mene pareria pure strano: Et questo dichò, Sig.r perchè io ho lavorato quaxi el tuto a fresco che è lavoro avantazato e bono e questo è noto a tutti li maistri de l'arte: Tuta via Ill.mo S.r me rimeto ali pedi de la S. V.ra. Et quella prego quando havesse . questo obieto de dire non voglio fare a ti . per che mi sarebe forza fare ali altri. Sig.r mio continuamente la Sig.ia V.ra poteria dire che così è stato extimato: Et quando . V.ra Sig.ia non volesse andare drieto ad extime prego quale voglia se non el tuto che forsi me vegneria ma quella parte li pare de grazia et benignitate Sua me la doni: Et io per gracioso dono lacceparò et cossi predicarò. Me ricomando ala Ill.ma S. V.ra: Ferrariae die XXV^o Martij 1470.

« Ill.me D. D. V.re

« Servitor quamvis infimus franc.us del cossa.

(Rescritto apposto alla lettera).

« Quod velit esse contentus taxa facta.
nam facta est per electos prospectis singulis.

Illustrissimo principi et Excel.mo Dno Dno
Borsio Duci Mutine et regij Marchioni
Estensis Rodigii que comiti et., meo
Sing.mo ».

Dopo quel dipinto, non troviamo il nome del Cossa che due anni dopo, nel celebre quadro, già esistente nel Foro dei Mercanti, ora nella Pinacoteca di Bologna, eseguito a spese di Alberto de' Cattanei e di Antonio degli Amorini.

Dopo il 1474 non si hanno più opere sue datate, ma a Bologna lavorò in San Giovanni in Monte, ove dette disegni per vetrate, alcune ancora a posto, altre disperse, probabilmente quelle a Parigi, nella Collezione André, e a Berlino, nel Kunst-gewerbe-Museum; e nel 1477 aveva compiuta la volta della cappella Garganelli in San Pietro, la stessa che poi, quando fu colpito da morte,¹ fu glorificata dall'opera di Ercole de Roberti.

Vi aveva già dipinto venti figure con « maestrevoli lontani et scurci », al dire di Angelo Michele Salimbeni.

Questi, rammaricandosi per la morte di tanto pittore, lo rappresentava come uomo « religioso », « nemico mortale di pompe e di ricchezze », e lo cantava in versi che trovavano eco in Sebastiano Aldrovandi, il quale a sua volta in un sonetto intesseva le lodi dell'artista, e in Ludovico Bolognini, autore, secondo il Gozzadini, di epigrammi a esaltazione del maestro.

Francesco del Cossa, ancor giovinetto, vide l'opera di Piero della Francesca a Ferrara, e ne trasse non solo i canoni della prospettiva, ma anche lo squadro delle figure muliebri che si vedono col volto inscritto entro il consueto ovoide. Partito Piero da Ferrara, Francesco del Cossa do-

¹ La data della morte di Francesco del Cossa è stata fissata da LUDOVICO FRATI (op. cit.) nell'anno 1477. Servirono a questa determinazione una tra le lettere scambiate tra Angel Michele Salimbeni e Sebastiano Aldrovandi e i sonetti dedicati dai due verseggiatori alla memoria del Cossa. Però la lettera suddetta non reca data e quella del 1477 si trova nel titolo del Codice *Philomothia* (Bibl. Universitaria di Bologna, 1614). Tuttavia il titolo come ha osservato il FILIPPINI (art. cit.) fu segnato posteriormente sulla raccolta di lettere e poesie dei due amici, scritte durante la peste che inferì a Bologna. Le cronache ci avvertono che il contagio si diffuse specialmente l'anno 1478. Ed è probabile che questa sia la data della morte del pittore, avvenuta nell'età di quarantadue anni.



Fig. 444 — Bergamo, Galleria dell'Accademia.
 Antonio Cicognara: *Santa Caterina adorata da una devota*.
 (Fot. Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo).

vette recarsi a Padova e dagli esemplari del Mantegna ricavar l'amore per la plasticità delle forme. Nelle prime opere e in altre della maturità, ritroviamo architetture che sembrano ricavate dagli Eremitani e figure prese dal ciclo degli affreschi dei Santi Sebastiano e Marco. E così, mentre in Cosmè Tura par di notare un qualche rapporto con l'arte di Bartolomeo Vivarini e, in generale, con l'arte veneziana che subiva il potente influsso mantegnesco venuto dalla terraferma, nel Cossa sembra più schietta e immediata la derivazione padovana.

Nel *San Girolamo* (fig. 445) della Galleria di Ferrara, elevato sul cielo come una statua sotto un arcone, è la forza, la sculturale grandezza del Mantegna.

La testa burbera di monaco non si china per leggere sull'aperto libro, e fissa lo sguardo imperioso davanti a sè, appoggia la destra sull'ampio manto come per trattenerlo dal fluttuare irrequieto intorno alla persona; e un leoncino, che par ricavato da un blasone araldico, pone una zampa rampante sulla base, presso i piedi del Santo. Le pieghe larghe e ondulate del manto del Beato Girolamo sono sciolte, di panno, non di lastra metallica battuta come nel Tura. Le mani con le aperte dita e le brevi unghie sono particolari alle figure del Cossa. Qui l'arco a tutto sesto, adorno di delfini affrontati, non è interrotto. Si vede il sottarco in prospettiva e con esso nel mezzo un cherubino che, in un semicerchio di luce, riempie il vuoto dello spazio sopra il capo del Santo. I pilastri sono pure interi con candelabre ornamentali, di vasi sovrapposti. La figura eretta del Santo ha la immobilità delle statue, come quelle del Mantegna nel polittico di Santa Giustina; ma presto il pittore mutò tendenze per avvicinarsi al caposcuola concittadino, Cosmè Tura. Sembra che Francesco del Cossa, sentendo la freddezza delle proprie forme e cominciasse a spezzare le architetture per ottenere la varietà delle linee e dei fondi; a sciogliere le vesti dai corpi e farle sventolare.



Fig. 445 — Ferrara. Ateneo. Francesco del Cossa: *San Girolamo*.
(Fotografia Alinari).

Ancora un po' della impassibilità del *San Girolamo* è nei personaggi che assistono la corsa di *Atalanta* (fig. 446), quadretto del Friedrich-Museum a Berlino; ma già le architetture cominciano a frangersi e a rovinare. *Atalanta*, la sdegnosa e bellissima fanciulla, si arresta nella corsa per raccogliere uno dei tre pomi d'oro, da Venere colti nel giardino delle Esperidi, donati a Ippomene, che sta per raggiungere la meta, e si avvicina a una porta, innanzi alla quale si affollano i giudici della gara.

Altri due frammenti di un'ancona a caselle, ispirata forse a quella di Santa Giustina del Mantegna, trovansi a Parigi presso il signor Spiridon (figg. 447 e 448), e appartengono anch'essi al primo periodo del Cossa.

L'uno rappresenta *Santa Lucia* che tiene una palma e una coppa con gli occhi; l'altro, *San Liberale*, che impugna una spada ancora nel fodero. Il tipo dei due Santi ha il modulo di Pier della Francesca; ma paiono entrambi mezze statue.

A questo periodo giovanile appartiene pure la *Sant' Orsola* (fig. 449), vista entro una aperta edicola, con angeli musicanti, nel Museo André di Parigi. L'architettura, come nel *San Girolamo*, è ridotta alla riquadratura, quasi il pittore avesse bisogno di dare l'aperta luce e l'aria alle figure. La Santa tiene il bianco vessillo, eretta sulla base del ciborio, poggiata sopra un basamento con arcate che lasciano vedere il paese lontano, dove gli Unni frecciano la martire. Alla edicola si congiungono da ogni lato per mezzo di un arco due piccoli edifici, cui si accede per una scala, al sommo della quale da ciascuna parte sta un angelo musicante. L'arco a sinistra è franto; quello a destra presenta crepe che accennano alla prossima rovina. L'artista ricorre a questi mezzi per scemare la monotona simmetria; e così, mentre l'angelo di destra ha il capo confuso dalla luce del cielo, quello di sinistra spicca con le carni chiare sul fondo scuro dell'edificio. Le tre figure sono statuarie, ma le ampie vesti ne tolgono la schematica rigidità.


 Orsola è già acconciata come altre figure muliebri a Schifanoia, ma ella e le due teste di angioi hanno la maggiore delicatezza primitiva del Cossa, la riflessione ancora notevole de' principî dell'arte di Pier della Francesca, quali



Fig. 446 — Berlino, Friedrich-Museum. Francesco del Cossa: *Atalanta*.
(Fotografia Hanfstaengl).

abbiamo veduti anche in Galasso, che ebbe forse con sè giovinetto il nostro pittore.

Al quadro del Museo André si associano i due frammenti con *San Girolamo e Santa Caterina d'Alessandria*, nella Collezione Benson a Londra (figg. 450 e 451). Quest'ultima Santa tiene pure nella chiarezza delle forme alcunchè del prototipo Galasso.

Francesco del Cossa, prese da Galasso le pure forme di Piero, volle amplificarle, rafforzarle, rilevarle secondo gli



Fig. 447 — Parigi, Collezione Spiridon. Francesco del Cossa: *Santa Lucia*.

esempî padovani, e infine costringerle a esprimere le sue osservazioni di spregiudicato naturalista.

Il pittore mostra di avere iniziato ricerche per uscire dagli schemi statuari con gli affreschi del Palazzo Schifanoia.



Fig. 448 — Parigi, Collezione Spiridon. Francesco del Cossa: *San Liberale*.

Cosmè, che allora primeggiava nella pittura a Ferrara, aveva influito su Francesco del Cossa che continuamente

studiava a fine di perfezionarsi nell'arte, com'egli stesso asserì nella lettera a Borso d'Este. I tipi delle sue donne



Fig. 449 — Parigi, Museo André.
Francesco del Cossa: *Sant' Orsola fra due Angeli*.
(Fotografia Bulloz).

si slargano, gli occhi si ingrossano e si oscurano, gli zigom si fanno più prominenti, le labbra più tumide, i brevi menti più arrotondati. In tutte le figure è un rifuggire dalla linea



Fig. 450 e 451 — Londra, Collezione Benson.
Francesco del Cossa: *I Santi Caterina e Girolamo* — (Fotografia Braun).

diritta. I guarnelli scanalati formano ruota, i manti si gonfiano e si spezzano in mille guise. La ricerca del vero si spinge sino alla volgarità. Ma il potente maestro sa rendere le raffinatezze dei cortigiani di Borso e la licenza degli amanti nel mese sacro a Venere.

Il primo compartimento dipinto dal Cossa si riferisce al mese di *Marzo*. Minerva è nella zona superiore (figg. 452 e 453), con la spada in mano ed uno scudo ai piedi, su una carretta da trionfo tirata da due unicorni e sormontata pure da quattro genietti con festoni. Passa la Dea nel mezzo di due gruppi: l'uno di donzelle intente a ricamare, a cucire, a filare, a tessere (es. fig. 453 cit.), l'altro di personaggi, di dotti, di umanisti, scolari e lettori dell'Università ferrarese.

Nella zona di mezzo, l'ariete, sul quale librata in aria sta una donna accennante al simbolo zodiacale;¹ a destra, la figura allegorica di un giovane con un anello e una freccia (fig. 454); a sinistra, altra di uomo avanzato negli anni con una corda intorno al busto (fig. 455).

Nella zona inferiore (figg. 456 e 457), innanzi al foro della Giustizia, il Duca Borso, attorniato dai familiari e da un paggio che fa segno a una bertuccia di starsene cheta, porge benigno ascolto a un povero che, piegato il ginocchio, con le aperte braccia implora grazia; dietro a quello, stanno una donna con una supplica e un altro uomo in atto di levarsi il berretto rispettosamente, e un fanciullo. Riappare il Duca, con la sua cera bonaria, nel mezzo del compartimento, su un cavallo bianco, e volge la parola al cavaliere che gli sta a lato, forse Teofilo Calcagnini, che lo ascolta sorridente. Tra le due teste appare quella di un giovi-

¹ Il WARBURG (Cfr. *Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma, 1912*) in una dottissima relazione mostra di aver trovato la chiave per la spiegazione delle figure allegoriche negli affreschi del palazzo di Schifanoia sui libri di Abu Masr. Invece delle accademiche fantastiche dilucidazioni del Laderchi e di altri, il Warburg dà la completa e sicura interpretazione con lo studio della letteratura astrologica. Nella relazione è da o un saggio del nuovo commento, e si illustrano specialmente le composizioni di due mesi, *Marzo* e *Giugno*. Conviene quindi attendere dall'opera insigne dello studioso l'intera spiegazione del ciclo figurato di Schifanoia.



Fig. 452 — Ferrara, Palazzo Schifanoia.
 Francesco del Cossa: Zona superiore nello scompartimento del mese di *Marzo*.
Il Trionfo di Minerva — (Fotografia Anderson).



Fig. 453 — Ferrara, Palazzo Schifanoia.
 Francesco del Cossa: Particolare dell'affresco suddetto.
 (Fotografia Anderson).

netto composto, gentile; e dietro segue uno stuolo di cavalieri e di falconieri con guarnelli di damasco verde e dorati,



Fig. 454 — Ferrara, Palazzo Schifanoia. Francesco del Cossa: Particolare della zona mediana dello scompartimento suddetto. Figura allegorica.

(Fotografia Anderson).

con astori e girafalchi in pugno, e appuntano gli sguardi ai
bracchi che inseguono il lepre. Presso alle zampe de' cavalli,

si stende un laghetto nel quale sta per entrare un cane, mentre le anitre fuggono starnazzando le ali; un uccellatore,



Fig. 455 — Ferrara, Palazzo Schifanoia.

Francesco del Cossa: Particolare della zona suddetta. Figura allegorica.

(Fotografia Anderson).

accoccolato al margine del laghetto, tiene un'anitra pel collo, e dinanzi alla comitiva un falconiere frena il cavallo ricalci-

trante (fig. 457 cit.). Lo stuolo dei gentiluomini a caccia, insieme col Duca, si rivede nel fondo della scena, preceduta dal cane fiutante, mentre la lucertola guizza fra le macerie, quasi a indicare che primavera ritorna. Vecchi e giovani contadini, vestiti di tela bianca, potano le viti. Bello il contrasto del colpo affaticato e lento del vecchio potatore, con



Fig. 456 — Ferrara, Palazzo Schifanoia.
Francesco del Cossa: Zona inferiore dello scompartimento suddetto.
(Fotografia Anderson).

le mosse ardite dei giovani, che agili stanno sulle scale a piuoli e sugli alberi.

Il secondo compartimento è dedicato a Venere, la dea che presiede al mese di *Aprile*.

Francesco del Cossa rappresentò nella zona superiore (figg. 458-461) la Dea, seduta sulla carretta trionfale, tirata da due cigni sulle onde. Ella ha in capo un turbante (fig. 459 cit.), lunghi e biondi capelli le cascano sugli omeri; tiene un fiore e il pomo di Paride, mentre sul capo svolazzano le colombe, e ai suoi piedi sta ginocchioni e incatenato un guerriero, vestito di ferro brunito. A destra e a sinistra del carro, due gruppi di giovani tra uno stuolo di conigli che si annusano, si rimpia-
t-



Fig. 457 — Ferrara, Palazzo Schifanoia.
Francesco del Cossa: Particolare della zona di affresco suddetta.
(Fotografia Anderson).

tano, si arrestano spaventati o si rincorrono. Nel gruppo di destra (fig. 460 cit.), seduta sul prato, sta una giovane baciata dal suo damo, che le spinge la mano ardita tra le pieghe delle vesti. Ella guarda timidamente intorno, e respinge l'amante, perchè due garzoni e una donzella guardano curiosamente. Presso alla coppia sorpresa, una donna tesse una ghirlanda, e dietro vedonsi altri amanti abbracciati, le cui teste spiccano sul verde del boschetto; e nel fondo, irto di scogliere,



Fig. 458 — Ferrara, Palazzo Schifanoia.

Francesco del Cossa: Zona superiore dello scompartimento del mese di *Aprile*.
Il Trionfo di Venere — (Fotografia Anderson).

le tre Grazie ignude, tratte dal noto motivo classico. Nel gruppo a sinistra, sul davanti, un biondo ed elegante giovane abbraccia e bacia teneramente la sua dama, la quale lo guarda con occhi socchiusi, come inebbriata, mentre un uomo con le braccia conserte ed alcune femmine spiano la coppia amorosa. Dietro, un boschetto di melograni; sopra un sedile, due giovani che si fissano; e nel fondo, un uomo con due damigelle (fig. 461 cit.), una delle quali tiene un garofano e l'altra una rosa. Quest'ultima è vista di profilo, e volge gli occhi sul giovane che l'accompagna e la ricambia d'un lungo sguardo d'amore.

Tutta la scena richiama alla mente le novelle boccaccesche: è la scena della fecondazione. Tutta la natura si apre



Fig. 459 — Ferrara, Palazzo Schifanoia.

Francesco del Cossa: Particolare della zona d'affresco suddetta. *Venere.*

(Fotografia Anderson).

agli amori, e a quelli degli uomini fanno riscontro gli altri dei passeri e dei fringuelli sugli alberi, dei conigli fra le siepi di melograno e fra le grotte.

Nella zona di mezzo è dipinto il toro stellato, e al di sopra gli sta librata una figura che tiene una chiave, la



Fig. 460 — Ferrara, Palazzo Schifanoia.
Francesco del Cossa: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

chiave d'aprile, della primavera. Alla sinistra della figura allegorica del mese, un vecchio di color bronzino e torvo

d'aspetto, con denti di cinghiale, tiene un giavellotto e un serpe alato, e gli stanno intorno un cavallo e un cane; alla destra gli fa riscontro una donna incinta, in atto di guardare un fanciullo che le sta dinanzi (fig. 462).

Nella zona inferiore (figg. 463 e 464) Borso ride di un lazzo del suo buffone, lo Scocola, e gli regala una moneta.



Fig. 461 — Ferrara, Palazzo Schifanoia.
Francesco del Cossa: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fotografia Anderson).

I familiari che attorniano il Duca ridono pure alle parole del buffone, e uno fra essi sorride abbassando gli occhi. Il pingue Scocola, così come passava fra mezzo ai nobili personaggi della Corte, si vede là negli affreschi coi suoi lazzi e le sue facezie, intento, al solito, a spillar denaro dal suo protettore, ora perchè, com'egli scriveva, aveva *tuti gli suoi pani ali Barbari Judei*, ora perchè aveva *in pegno tuti li suoi pigni*. Dedito al bere, versava di continuo in gravi ristrettezze, e affine di muovere il Duca a compassione, pro-

metteva di non bazzicar più all'osteria; ma talora, lasciato il tono di preghiera, gli diceva senz'altro: *se questa gratia non me faraj - da lo spetale Schocola catarai*. La figura del Duca si mostra di nuovo dopo la scena dello Scocola, a breve distanza, a cavallo col suo corteo (se ne vede soltanto una parte, perchè il resto dello scompartimento era dipinto sull'uscio di legno che separava la sala dall'antica-mera), mentre un falconiere guarda il falco che giù piomba con un' *hardea cinerea* fra gli artigli. Un altro falconiere, posto bizzarramente con le gambe penzoloni fuori della linea dello scompartimento, accarezza il falco ch'ei tiene sul pugno inguantato.

Nel fondo, un quadro di genere singolare. Si stende la via de' Sabbioni fiancheggiata di palazzi, di loggiati, della chiesa di San Sebastiano. Dalle logge, dai balconi, ornati di tappeti, sotto gli archi, vedesi la folla degli spettatori, e il Duca fra essi; i giudici delle corse discutono in modo animato, senza lasciar di tenere lo sguardo sui corsieri che s'inseguono, sui muli, sugli asini battuti dai loro cavalcatori, sugli uomini e sulle donne a piedi che corrono per la via. Erano quelle le corse al pallio, solite a farsi a Ferrara per la festa del patrono San Giorgio, e che Tito Strozzi così descrisse in una sua elegia:

*Candida lux aderat maiis vicina kalendis
Quam festam veteris instituistis avi.
Quam pia solemni celebrat Ferraria cultu
Aurea cum admissis praemia ponit equis.
Cumque frequens tardos populus spectator asellos
Increpat, et plausum turba iocosa ciet
Cum rapido certat iuvenum manus, aemula cursu
Vitta retroflexam cui premit alba comam.*

Il terzo scompartimento è dedicato ad Apollo, divinità che presiede a *Maggio*. Sta nella zona inferiore con la sfera e l'arco nelle mani, seduto in uno scanno sul carro trionfale guidato dall'Aurora e tirato da quattro cavalli simboleg-

gianti col loro vario colore le parti del giorno. Il gruppo a destra si compone di una numerosa schiera di fanciulli



Fig. 462 — Ferrara, Palazzo Schifanoia.

Francesco del Cossa: Zona mediana dello scompartimento suddetto. *Figura allegorica.*
(Fotografia Anderson).

gemelli, ignudi, adorni di collanette, e che si dànno di braccio. Nel fondo, le nove Muse presso il Ponte Castalio su cui ri-

posa Pegaso alato. Nel gruppo della parte opposta, una schiera di poeti. Presso alla dotta schiera, il tripode coperto dalla pelle del serpente scorticato, e nel fondo quattro sparvieri, uccelli sacri al Nume.

Nella zona di mezzo, il segno dei Gemini, rappresentati in due fanciulletti di faccia e simmetricamente disposti intorno al disco radiante del sole. Al disopra un uomo seminudo in atto di suonare la tibia; un altro, con le braccia conserte, lo ascolta. A destra, un uomo con tre giavellotti e un turcasso; a sinistra, un altro in atto di dar precetti ad un giovinetto che gli sta innanzi genuflesso.

Della zona inferiore, purtroppo resta solo un frammento, nel quale veggonsi villici intenti ai lavori di maggio. Alcuni recidono i fieni, altri potano gli alberi. Nel fondo, un ponte su cui passa un somiero cacciato innanzi da un contadino. La parte mancante, secondo quanto ne informa il Baruffaldi, mostrava « Borso assiso privatamente su d'una sedia « con in mano il baston ducale, il quale con volto ridente « e festevole riceve un canestro di cerase primaticcie offer- « togli da un villano genuflesso ».

In questi affreschi è rispecchiata la vita del duca Borso, fastosa e popolare ad un tempo.

Alcuni tratti rimasti a nudo di colore, dimostrano come, spolverato il disegno, il maestro facesse i contorni delle figure sul muro con sicuri e rapidi tratteggi neri, come di penna; mentre nell'altra parete, uno dei pittori, spolverato il cartone, segnava i contorni con una grossa pennellata di tinta rossiccia, malcerta nella condotta.

I tre scomparti mostrano lievi varietà nel grado di valore, ma non è possibile distinguere mani diverse. Francesco del Cossa dichiarò d'aver fatto da solo i tre scompartimenti, che mostrano difatti la sua impronta; e le varietà possono pure attribuirsi alle condizioni degli affreschi, ancora lustri e splendenti nello scomparto di *Marzo*, e non così negli altri.



Fig. 463 — Ferrara, Palazzo Schifanoia.

Francesco del Cossa: Zona inferiore dello scompartimento suddetto. *Borso che regala una moneta al buffone* — (Fotografia Anderson).



Fig. 464 — Ferrara, Palazzo Schifanoia.

Francesco del Cossa: Particolare dell'affresco suddetto. *Borso e cortigiani*.
(Fotografia Anderson).

Il colorito è pesante e inarmonico nell'ultimo mese, quello di *Maggio*, dal disegno alquanto scorretto. Ma del resto, non v'ha dubbio che anche questa parte, nonostante i difetti, mostri la connessione strettissima con l'arte del Cossa. Il modo di tripartire in ogni scompartimento le scene, il paesaggio del fondo con alte rocce, una certa comune influenza di Piero della Francesca, che in tutti e tre gli scompartimenti si dinota, sono tanti argomenti che ci persuadono essere il Cossa quegli che lavorò tutti gli affreschi della parete orientale della gran sala di Schifanoia.

Poteva ad alcuni rimanere qualche perplessità nell'attribuirgli queste tre zone, perchè, sino a tempi recenti, si confrontavano gli affreschi soltanto con la sua *Santa Conversione*, che si conserva nella Pinacoteca bolognese, la quale fu dipinta nel 1474: ma altre opere stanno di mezzo tra quel dipinto e questi affreschi e che tolgono ogni incertezza nel giudizio.

Francesco del Cossa, lo dichiara egli stesso nella lettera, scritta al duca Borso, ebbe, dunque, una parte principalissima nello adornamento del Gran Salone di Schifanoia; ed è probabile che a lui fosse fatto ricorso per il disegno delle candelabre scolpite, che si vedono ne' pilastri della porta (figg. 465-467). Il pittore che si era anche dedicato alla scultura, come attestano documenti bolognesi, probabilmente diresse il tagliapietra esecutore di quelle candelabre. Permettono di supporlo i puttini che vi sono scolpiti, identici per forma agli altri dipinti nei tre campi del Salone.

Finiti gli affreschi,¹ il pittore, come dicemmo, si ridusse

¹ Potrebbe aggiungersi alle opere compiute a Ferrara un'altra ancora, di cui non abbiamo traccia, ma che, dal disegno datone in un opuscolo (*In morte del conte Leopoldo Cicognara*. Collezione di prose e poesie, Ferrara, tip. Pomatelli, a spese di Giuseppe Antonelli, con approvazione, 1834) ricorda in qualche modo, più d'ogni altro artista ferrarese, il Cossa. Il CICOGNARA, nelle sue *Memorie sulla calcografia*, affermò che il quadro era nella galleria di Berlino; ma il Boschini, con lettera a lui diretta in Venezia il 21 ottobre 1833, lo informava che il quadro, già nella chiesa della Consolazione, e passato poi nelle collezioni Sacchetti, Sgherbi, Saroli e Pasini, era stato riportato allora a Ferrara: Il Saroli lo aveva offerto all'inglese Solly, e da ciò era nata l'opinione che il di-



Fig. 465 — Ferrara, Palazzo Schifanoia. Francesco del Cossa: Portale.

a Bologna, ove eseguì in San Petronio un'ancona d'altare dedicata a San Vincenzo Ferrero, la stessa veduta dal Vasari nella cappella Griffoni e da lui attribuita per la solita confusione a Lorenzo Costa.

Il trittico col *San Vincenzo* (fig. 468) nel mezzo aveva ai lati i *Santi Giovanni Battista* (fig. 469) e *Pietro* (fig. 470), nella predella i *miracoli di San Vincenzo*. I *Santi Battista e Pietro*, già nella collezione Barbi-Cinti a Ferrara, sono ora nella galleria di Brera a Milano. La parte mediana col *San Vincenzo* è nella Galleria Nazionale di Londra, la predella, nella Galleria Vaticana.

Forte e rubeo il *San Pietro*, giallastro e smunto il *San Giovanni*, vera personificazione dell'asceta. Il fondo dei due quadri è identico a quello degli Angioli della Madonna del Baraccano, a Bologna, di cui parleremo poi, con rocce traforate e con una simile macchietta di cavaliere. Così il terreno richiama subito alla mente gli affreschi e il fondo di quegli angioli per esser tutti a stratificazioni e a scaglie. Le due figure di Santi veggonsi innanzi ad archi, per ornamento de' quali sono disposte collane bellissime di bianchi e grossi cristalli intramezzati di grani minori di coralli. Il pittore vi si presenta con uno smalto di colore e con una vivezza tale, da chiederci per qual segreto l'opera sua sia venuta a noi inalterata di splendore e di forza.

A quei due quadri corrisponde per la forma la tavola della galleria di Londra, rappresentante *San Vincenzo*. Ritto

pinto facesse parte della galleria prussiana, a cui era stata ceduta la raccolta Solly. Ma dove sia andato poi il quadro non ci è dato conoscere. Rappresentava esso la *Vergine*, ritta su magnifico trono e in atto di sostenere col braccio destro il Bambino, il quale si appressava con una mano alle labbra due ciliège e con l'altra ne teneva altre due. Alla destra della Vergine una Santa, regalmente vestita, con la palma del martirio e un ostensorio di forma cilindrica; alla sinistra San Girolamo, intento alla lettura di un libro, nudo le spalle e il petto, con un manto di porpora che gli ricopre l'altra parte del corpo, e il cappello cardinalizio a' piedi. Nel campo un leone, e nel lontano lo stesso santo in piccolissima figura orante presso il suo eremo. Nel piedistallo del trono, su cui sorgeva la Vergine, si leggevano questi versi:

« Antonio Cicognara, Vergin pura,
Dipinger fece questa tua figura ».



Fig. 466 — Ferrara, Palazzo Schifanoia.
Francesco del Cossa: Particolare del portale suddetto.

sopra una base, additante il cielo con la destra, con sollevato nella sinistra il libro della legge divina, spicca sopra un pilastro, franto nella parte superiore come i due archi che si partivano da esso. Verso la cèntina della tavola, sul gran nimbo del Santo, Cristo giudice siede entro una mandorla, e lo attorniano angeli con acute ali appuntate, recanti i simboli della Passione.

I caratteri delle tre tavole si riscontrano nella predella (figg. 471-476) che, per dimensioni, mostra di essere stata sottoposta in antico a quelle.

Confrontando la predella Vaticana coi tre campi di Schifanoia, si ritrova il tipo muliebre, con lungo collo simile a quello de' due scompartimenti superiori co' trionfi di Minerva e di Venere, e i panneggiamenti delle figure egualmente spezzati, e i fondi con rocce fantastiche e traforate, le quali sembrano più l'opera d'un polipo che della natura; le teste virili larghe col naso alquanto grosso e il mento assai pronunciati. La donna accoccolata, a sinistra della predella, corrisponde molto con quella, quasi identicamente disposta e in atto di tesser corone, nel trionfo di Venere; e il putto della predella che, tenuto a mano da una donna, sale una scala, è uguale a quello che nella zona mediana dello stesso scompartimento s'avvicina a una donna simbolica. La identità di fattura tra le parti è evidente, nel colorito smaltato, nella plastica forma, nei particolari architettonici e nel paesaggio con rupi traforate coperte di fabbricati sulla vetta o con edificî sormontati da rupi, con lontananze sparse d'alberi isteriliti, di torri merlate e di castelli, con figurette di cavalieri visti in iscorcio sopra gli archi dei ponti e le aperture delle rupi.

Nella predella si vedono girar ponti e arcate, così come nelle tre parti superiori di Schifanoia: particolarità veramente ferrarese, perchè gl'ingegneri a Ferrara dovevano pensar di continuo a domare i tre fiumi potenti che scorrono sul territorio ferrarese, e togliere il ristagno delle acque negli



Fig. 467 — Ferrara, Palazzo Schifanoia.
Francesco del Cossa: Particolare del portale suddetto.



Fig. 468 — Londra, Galleria Nazionale.
Francesco del Cossa: *San Vincenzo Ferrero*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 469 — Milano, Galleria di Brera.
Francesco del Cossa: *San Giovanni Battista* — (Fotografia Anderson).

avvallamenti del suolo, innalzando argini, costruendo conche e dighe e condotti. Sopra la sporgenza d'una rupe, in una parte della predella, si vede una chiesa con cupolina; e una altra pure se ne vede nel fondo del *San Pietro*. Così nella predella, come nei tre quadri, il fondo fa l'effetto d'una costruzione rimasta a mezzo, con qualche particolare compiuto e il resto in disordine: tra rocce nude l'opera muraria, tra rocce cristalline il lavoro dell'architetto che segna con la squadra pietre, come prismi di quarzo.

Dietro la figura di *San Vincenzo* l'arco s'interrompe, e altri archi appaiono interrotti nella predella, con bei tagli netti, per modo che danno l'idea di costruzioni nell'inizio, non in rovina. San Vincenzo si rivede poi anche nella predella, in atto di resuscitare una donna. Tanto nel gran quadro, quanto nel piccolo, la figura è la stessa: finanche nel modo in cui il manto si apre, a mo' di triangolo dai lati curvi, e lascia vedere la tonaca.

Nella predella sono rappresentati i fatti di Vincenzo Ferrero, in ordine, da destra verso sinistra.¹

¹ La predella, per il giudizio del Vasari che la attribuiva a mano di scolaro, fu pure non ragionevolmente separata dal soggetto principale dell'ancona, *San Vincenzo Ferrero*, figurato nella parte mediana. Il nostro sospetto che l'ancona e la predella fossero iconograficamente associate e che cioè in questa non fossero rappresentati i fatti della vita di San Giacinto, come si supponeva, bensì quelli di San Vincenzo Ferreri, è stato chiarito da ALBERTO SERAFINI, che ci fornisce la seguente spiegazione:

San Vincenzo Ferreri, che fu canonizzato da Callisto III, era un santo popolarissimo in Italia ove aveva predicato, e la sua canonizzazione era stata accolta con giubilo a Bologna ove era stato nel 1415. Il Santo polacco Giacinto, anteriormente all'inizio del processo, che ordinò Leone X nel 1518, era sconosciuto in Italia, ed è difficile anzi ammettere che quivi nel sec. xv i suoi miracoli potessero essere soggetti di pitture d'altare, mentre la sua canonizzazione avvenne solo nel 1594, per opera di Clemente VIII. (Cfr. *Acta Sanctorum*, Antuerpiae, 1732, mens. Augusti, tom. III, pagg. 311-322).

¹⁰ EPISODIO. (Si trova nei processi di canonizzazione ed è riportato generalmente da tutti gli storici). — Si narra che, appena trascorso un anno dalla morte del Santo, ad una donna lunatica e gravida, dimorante nella città di Vannes, venne la voglia di mangiar carne umana. Per questo uccise un proprio figliuolino di due anni, e, diviso il cadavere in due pezzi, ne pose a cuocere uno a lessso, lasciando il resto per arrosto. Tornato a casa il marito e veduto il miserevole caso, piangendo amaramente, trasse la carne dalla pentola ed unendola al rimanente la portò al sepolcro del Santo e sopra ve lo pose, pregando con ogni maggior fervore affinchè fosse restituita la vita al bambino. Continuò le suppliche fino a notte, ma, dovendosi chiudere la chiesa, gli convenne partire, e lasciò tuttavia sul sepolcro i pezzi del piccolo corpo. Ma nel ritornarsene a casa, in compagnia de' congiunti, che non l'avevano abbandonato in quella gravissima angoscia, gli si fece



Fig. 470 — Milano, Galleria di Brera. Francesco del Cossa: *San Pietro*.
(Fotografia Anderson)

Nel primo, (fig. 473 cit.) da una casa aperta ove si vede una madre desolata è uscito un uomo che tiene nelle braccia una vaschetta con entro le membra del fanciulletto cadavere. Verso destra è il fanciulletto ritto sul vassoio collocato sull'altare del Santo, mentre i parenti attorno all'edicola aspettano il miracolo. Nella seconda rappresentazione (fig. 476 cit.) il fuoco appiccatosi alla casa di un breppone, cessa la furia più che per l'opera degli uomini affannati ad attingere e a versare acqua sulle vampe, per prodigio del Taumaturgo. Segue la rappresentazione (fig. 472 cit.) d'un giovane sopra un luogo eminente, in procinto di precipitare, mentre il Beato

incontro il fanciullino sano ed allegro: in testimonianza del miracolo operatosi rimasero segnate sul corpicciuolo le cicatrici. (Cfr. TEOLI ANT., *Storia della vita e del culto di San Vincenzo Ferrerio*, Roma, 1735, pag. 550; VITTORIA VINC., *Vita e miracoli dell'Apostolo Valenziano San Vincenzo Ferreri*, Roma, 1717, pag. 120). Il TEOLI afferma (op. cit., pag. 358) di aver visto rappresentato il miracolo in una stampa italiana del sec. XVI. Si nota che questo miracolo dagli scrittori viene confuso con un altro simile avvenuto in Linguadoca mentre era ancor vivo il Santo, che operò il miracolo per il figliuolletto — similmente fatto a pezzi dalla madre — di un cavaliere che lo ospitava. (Cfr. RANZANUS, in *Acta Sanctorum*, die 5 april., Antuerpiae, 1675, pag. 502; SOLDATI TOMM., *Storia della vita e dei miracoli... di San Vincenzo Ferreri*, Roma, 1777, pag. 136). Non molto dissimile è il fatto di un altro fanciullino risuscitato in Bologna per le preghiere della madre, come ci racconta Francesco Castiglione (scrisse la vita del Santo nel 1470) che dice di averlo udito da testimoni presenti. (Cfr. *Acta Sanctorum*, ed. cit., pag. 514).

2º EPISODIO. (Appartiene alla categoria di quei miracoli che le cronache ci narrano come operati dal Santo *sul fuoco*). — Può identificarsi in uno dei seguenti: Accesosì il fuoco nella casa di un Breppone, per cui questa andava in rovina, e vedendo il padrone come fossero inutili tutti i mezzi umani usati per estinguer le fiamme, si ricordò di ricorrere al Taumaturgo; ed appena invocato il Santo si estinse subito il fuoco. Il miracolo fu deposto al processo di canonizzazione dal padrone medesimo, il quale aggiungeva che per certo la sua casa non avrebbe avuto alcun danno se fosse subito ricorso al Santo. (Cfr. TEOLI, op. cit., pag. 627). Un altro incendio miracolosamente estinto da San Vincenzo è narrato dal VALDEDECEBRO (cfr. *Storia della vita prodigiosa*, ecc., Madrid, 1682, lib. 3, c. 44) come avvenuto a Berga, dove nottetempo il fuoco si accese in una casa di maniera tale che trovavansi minacciate tutte le case di quella contrada. Così chè molti accorsero per estinguerlo. Vedendo però un certo Dognoalo che non vi era modo umano per far cessare l'incendio, invitò gli altri ad invocare con lui San Vincenzo e, sebbene il fuoco fosse nel suo punto culminante, si estinse subitamente. (Cfr. TEOLI, op. cit., pag. 634). Nella medesima città di Berga era già avvenuta, ancora vivente il Santo che vi predicava, l'estinzione miracolosa del fuoco in casa di un fornaro «moro di religione e di anima», che l'aveva appiccato per far morire quanti cristiani si erano rifugiati nella sua casa durante la pioggia. (Cfr. VITTORIA, op. cit., pag. 86; BLASCO GAET., *Istoria della vita prodigiosa dell'Apostolo Valenziano San Vincenzo Ferrerio*, Roma, 1720, pagina 95).

3º e 4º EPISODIO. — Il terzo corrisponde a diversi fatti simili, di cui ecco il principale. Un giovane addormentatosi nella piazza di Tolosa sopra un muro eminente ove era salito per udir predicare il Santo e dove questi non poteva vederlo, scivolò ed era per cadere; s'accorse Vincenzo che gli uditori guardavano con gran timore dal lato ove

appare nel cielo col gesto di trattenerlo, è giù in terra, una donna, la madre del giovane, urla spaventata alla vista del pericolo. Pure nel basso si frammischia un altro episodio: un podagroso seduto a terra (fig. 475 cit.), e cioè Giovanni Limon che sembra riposare dalla fatica del viaggio nel recarsi alla tomba del Santo a Vannes in Bretagna. Egli siede davanti a un arco, dietro cui si profilano le cuspidi gotiche di una città; e presso a lui son ritti due mori e un orientale, a segno dell'apostolato del Santo tra i Mori e gli Ebrei. Quindi è (fig. 572 cit.) la risurrezione di una donna ebrea, ricca e potente, nella città di Ecija in Ispagna, al cospetto

stava il pericolante, e subito prevenne la disgrazia di quell'infelice facendo il segno della croce che lo fece restar sospeso per aria e ritornare al suo luogo con ammirazione del popolo presente. (Cfr. VITTORIA, op. cit., pag. 95; BLASCO, op. cit., pag. 159).

Il quarto rappresenta Giovanni Limon della diocesi di Vannes (Bretagna) che soffriva da quattordici mesi alla gamba sinistra di podagra per cui non la poteva usare; e nessuna medicina gli aveva recato sollievo. Ricorse a San Vincenzo e decise di recarsi a visitare il suo sepolcro che trovavasi nella Cattedrale di Vannes. Ma appena iniziato il viaggio sentì subito un miglioramento, e visitato il sepolcro se ne tornò perfettamente sanato. (Cfr. ANTISTE VINCENZO GIUSTINIANO, *Vita del Santo*, 1575, p. II, c. 24, pag. 403; TEOLI, op. cit., pag. 596). Il fatto è riportato anche nei processi di canonizzazione.

5° EPISODIO. — Trovandosi Vincenzo ad Ecija e predicandovi con gran forza contro la legge ebraica, disse egli che così faceva per convertire una donna ebrea ricchissima e celebre presente alla predica. La donna dalle parole efficaci del Santo sentivasi così commossa, che per evitare la conversione volle uscire dalla Chiesa con grande ammirazione di tutto l'uditorio. Disse allora il Santo che la lasciassero uscire, ma che gli altri uditori si restringessero entro le pareti del luogo sacro. Così fu fatto. Appena la donna aveva posto il piede fuori della Chiesa, cadde il portico che stava davanti ed uccisela. (Altri dicono che cadde la facciata stessa della Chiesa). Corse allora tutto il popolo spaventato e commosso a vedere quell'infelice estinta; intanto Vincenzo, fatta una breve orazione, alla presenza di tutti risuscitò l'Ebrea, che richiamata in vita si convertì alla Fede e si battezzò, facendo poi in rendimento di grazie una dotazione a quella chiesa (Cfr. BLASCO, pagg. 61, 62; VITTORIA, pag. 60).

6° EPISODIO. — Fra le numerose guarigioni del Santo corrispondenti alla rappresentazione dell'ultimo quadretto, indichiamo questa: narrano le cronache che Teodora Suarez per una caduta restò storpiata di una coscia, ed inoltre fu ridotta in tale stato che per cinque anni non poté muoversi da una sedia. A consiglio del padre si rivolse a San Vincenzo mentre si faceva la processione per la festa annuale del Santo. Si sentì guarita. E diffatti aiutata dapprima dal fratello e quindi da sola andò incontro al padre che tornava dalla processione. Alcuni storici dicono però che la donna guarita aveva cinque anni al tempo della caduta (cfr. BLASIO, op. cit., pag. 190; VITTORIA, op. cit., pag. 136). Ora è difficile vedere nell'inferma rappresentata una fanciulla di dieci anni. Ma fatti simili non mancano (cfr. *Acta Sanctorum*, vol. cit., pag. 516); poi si può ammettere una certa libertà nel pittore che conosceva il fatto per solo sentito dire.

Si può inoltre pensare che nella teoria di cavalieri con un moro di prospetto, lungo una strada che conduce ad una città lontana con alte esili torri, il pittore abbia voluto ricordare l'ambascieria del re moro di Granata, perchè il santo andasse a predicare nel suo regno (cfr. TEOLI, op. cit., pag. 109).



Fig. 471 — Roma, Pinacoteca Vaticana, Francesco del Cossa: Predella, *Miracoli di San Vincenzo Ferrero*.
(Fotografia Anderson).

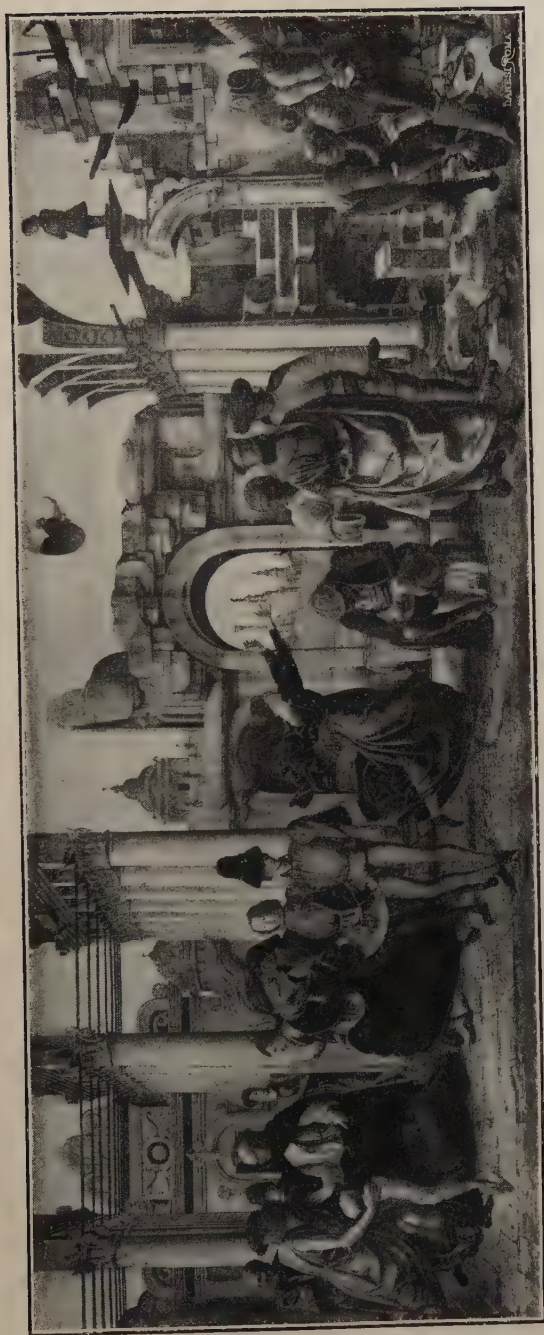


Fig. 472 — Roma, Pinacoteca Vaticana. Francesco del Cossa: Predella. *Miracoli di San Vincenzo Ferrero*.
(Fotografia Anderson).

di una folla desolata per la morte di lei, caduta sotto le rovine d'un portico, mentre usciva dalla chiesa senza volere arrendersi alla predicazione di Vincenzo. L'ultimo episodio a sinistra (figg. 471-474 cit.) ci rappresenta Teodora Suarez a mani giunte, in letto, con fasce intorno a una coscia, mentre le ancelle preparano altre fasciature e alcuni gentiluomini stanno intorno alla casa, tristi per il misero stato della storpia.

Sembra di trovarsi innanzi a scene ridotte della sala del palazzo di Schifanoia, nel vedere giovani gentiluomini chiusi nei manti, succinti nei guarnelli scannellati, nelle calze attillate; uomini in costumi strani, spiranti forza dalle ruvide teste; falconieri, paggi, comari intente ai lavori; e operai che, in preda all'agitazione, fanno sforzi immani. Si nota una grande sincerità nei tratti ruvidi, nel segno ferreo; una verità dei moti, degli scorci, della passione, che scoppia e infuria nelle donne disperate.

Tutto il trittico ci mostra l'arrendersi di Francesco del Cossa agl'ideali di Cosmè Tura. *San Vincenzo* con le pieghe ampie del manto può ricordare il *San Girolamo*; ma la sua testa si è arrotondata. I due Santi *Battista* e *Pietro* sono più studiati nella struttura ossea. E nella predella la ricerca del movimento s'intensifica. In essa il tipo muliebre di Piero della Francesca è ricordato meno che non nelle opere anteriori, poichè si rileva una accentuazione de' lineamenti e un arrotondarsi secondo gli esempî forniti dal Tura. E come a Schifanoia, Francesco del Cossa qui serba le linee delle composizioni tagliate in basso, alla maniera del Mantegna. La figura di podagroso (fig. 475 cit.) davanti alla donna che stende disperate le braccia verso il figlio in pericolo, è ad evidenza ispirata dall'arciere del Museo Civico di Padova, parte degli affreschi dei Santi Sebastiano e Marco. Basterebbe questa simiglianza a prova che gli affreschi furono eseguiti anteriormente alla data supposta (1481), e nello stesso tempo che Francesco del Cossa attinse in sua giovinezza all'arte padovana.



Fig. 473 — Roma, Pinacoteca Vaticana. Francesco del Cossa: Predella. *Miracoli di San Vincenzo Ferrero*.
(Fotografia Anderson).

Quest'opera di vivezza massima di colorito, come composta di smalti translucidi, non ha riscontro nell'arte di Francesco se non nel piccolo *San Petronio* della Collezione Vendeghini, in Ferrara, dipinto in una gamma luminosa.

Il trittico deve essere stato eseguito prima del 1472, anno in cui il pittore restaurò la Madonna del Baraccano (fi-



Fig. 474 — Roma. Pinacoteca Vaticana.
Francesco del Cossa: Particolare della predella suddetta.
(Fotografia Anderson).

gure 477-479). Ridipintura dell'antico sono la Vergine, il Bambino e i rozzi ritratti di Bente Bentivoglio e di Maria Vinciguerra. Il pittore si impose di non rifare almeno il volto della immagine venerata. Quantunque ritoccata, questa dimostra ancora i caratteri dell'antica scuola bolognese al principio del secolo xv, principalmente quelli di Lippo Dalmasio, coi suoi occhi a mandorla e con le allungate sopracciglia.

Nel resto, se si eccettuino ancora le teste dei due adoratori e del Bambino, il Cossa lavorò liberamente. Le pie-



Fig. 475 — Roma, Pinacoteca Vaticana.
 Francesco del Cossa: Particolare della predella suddetta.
 (Fotografia Anderson).



Fig. 476 — Roma, Pinacoteca Vaticana.
 Francesco del Cossa: Particolare della predella suddetta.
 (Fotografia Anderson).



Fig. 477 — Bologna, Oratorio del Baraccano.
Francesco del Cossa su traccie di Lippo Dalmasio: *La Madonna del Baraccano*.



Fig. 478 — Bologna, Oratorio del Baraccano.
Francesco del Cossa: Particolare dell'affresco suddetto.

goline della veste del divin fanciullo, le dita larghe delle mani di lui e della Madonna spettano interamente al Cossa; ma in tutta la figura della Madonna in trono vi sono certe linee, certe mosse arcaiche ch'egli mantenne, limitandosi a rifar particolari. Il trono invece, nellà ricca architettura del Rinascimento, su cui stanno angioletti che tengono una conchiglia e festoni sul capo della Vergine, svela a chiare note la mano del maestro, la cui maniera si accentua senza restrizioni negli angeli, tanto somiglianti all'arcangelo dell'*Annunciazione* di Dresda, e che stanno, l'uno a destra e l'altro a sinistra del trono, in atto di reggere candelieri dorati, e poggiano su un cornicione con ovoli e dentelli, sporgenti per forte chiaroscuro.

Il fondo ricorda singolarmente quello degli affreschi descritti del palazzo di Schifanoia: fantastiche rocce scoscese, macigni con sezioni elissoidali, castelli merlati, alberi senza fronde. E vedesi da una parte, come nel fondo del *San Pietro* già della collezione Barbi-Cinti, ora a Brera, un cavaliere che ascende una gradinata di grossi macigni, e dall'altra un abate con una croce, un gentiluomo vestito di rosso e un frate.

Altro lavoro da lui dipinto appena arrivato a Bologna, fu probabilmente l'*Annunciazione* della Galleria di Dresda (fig. 480), che si trovava nella chiesa dell'Osservanza in quella città. Fu attribuita in antico al Mantegna e infine dal Morelli rivendicata al Cossa.

La Vergine sta in una navata d'un tempio, al limitare d'una cappella, e umilmente ascolta il saluto dell'angiolo che le sta innanzi inginocchiato, coperto di ricco manto, con grandi ali a penne di pavone. Dietro la Vergine è un fonte battesimale marmoreo, con una danza di fanciulli a bassorilievo in giro disotto alla conca, e con un largo piede a squame; poi il letto della Vergine con baldacchino, a frange ricamate e cortine stirate, ed un finestrino con occhi di vetro. Dietro all'angiolo case, con loggiati, con cornici molto spor-

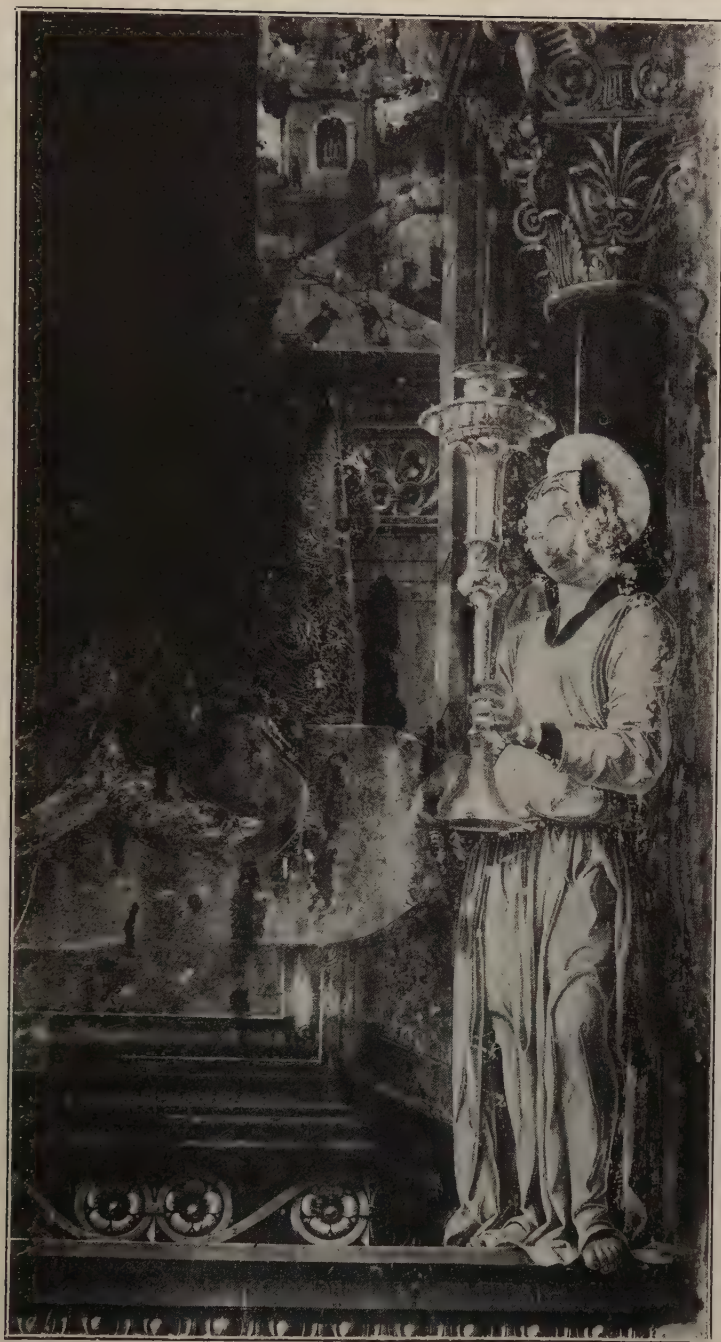


Fig. 479 — Bologna, Oratorio del Baraccano.
Francesco del Cossa: Particolare dell'affresco suddetto.

genti, e una rocca in rovina. Il paesaggio mostra un muricciuolo a Z, e in fondo una porta merlata, su cui s'innalza una montagna. L'architettura manifesta grande diligenza e studio dell'antico, tanto nella colonna scanalata nel mezzo, che sostiene un arcone trasversale della navata con capitello d'ordine composito, quanto nei due archi semicircolari con archivolti ornati, che si partono da un pilastro eretto dietro quella colonna.

Francesco del Cossa ci appare più sculturale e grandioso come se a Bologna si fosse avvicinato alle forme plastiche di Niccolò dall'Arca. Fuori di Ferrara sembra liberarsi dalla soggezione di Cosmè Tura che lo aveva dominato durante il periodo degli affreschi di Schifanoia, ove perfino nel cavaliere che s'impenna aveva richiamato il *San Giorgio* di Cosmè nell'anta d'organo della cattedrale ferrarese.

Svincolatosi dalle violente ricerche realistiche, dette sviluppo alle sue primitive tendenze, quali si erano manifestate nel *San Girolamo*. La sua natura pittorica torna ad acquietarsi, pure sforzandosi a ottenere il forte rilievo che Andrea Mantegna gli aveva insegnato con l'opera. Il maggiore esempio del nuovo sviluppo artistico del Cossa si ha nel quadro (a. 1474), già esistente nel Fôro dei Mercanti, ora nella pinacoteca di Bologna, eseguito a spese di Alberto de' Cattanei e di Antonio degli Amorini (fig. 481).

L'artista vi si presenta con modellatura più grandiosa e di straordinaria potenza plastica, con ampio panneggiamento e un chiaroscuro più forte e brunastro. Vediamo la *Madonna col bambino in trono, con San Giovanni Evangelista, San Petronio ai lati*; nel fondo la figura di Alberto de' Cattanei, e in alto la Vergine annunciata e l'arcangelo. Porta la scritta:

D. ALBERTVS DE CATANEIS IVDEX ET DOMINICVS DE
AMORINIS NOTARIVS DE FÖR. PPO. FL. FECERVNT
FRANCISCVS COSSA FERRARIENSIS . F. 1474.

Presso il ritratto del primo de' committenti, è indicato il nome MISER. ALB. DE CATANEIS.

La forma di Francesco del Cossa si è fatta più scultu-



Fig. 480 — Dresda, Pinacoteca. Francesco del Cossa: *L'Annunciazione*.
(Fotografia Alinari).

rale; e più vivo ci apparirebbe l'effetto se, rifoderandosi la tela, per la cattiva colla usatasi, il colore non avesse per-

duto la forza propria, tanto che ora sembra quasi a monocromato. La Madonna ha il viso tondo, gonfio, e sembra dominata da una grande apatia in tutta la persona e nella sinistra cadente; il vescovo San Petronio, un vecchione



Fig. 481 — Bologna, Pinacoteca.

Francesco del Cossa: *Madonna tra i Santi Petronio e Giovanni Evangelista.*

(Fotografia Alinari).

burbero, terribile, sembra che stia per mandare un ruggito. Il bambino con le grandi arcate delle sopracciglia, con l'osatura già formata e forte, non ha grazie infantili; San Giovanni Evangelista, che legge un messale, ha forme rudi e poderose da campagnuolo. Ma tutto sporge, si rileva, esce fuori dalla tela come un gruppo del Mazzoni. Tra quelle ruvidezze della forma, quali carezze del pennello;

tra quell'architettura romanamente forte, che sottigliezza di cornici, d'ornati; quale cura d'ogni minimo particolare, dalla legatura del messale alla firma in prospettiva nel piano!

Intorno all'arco gira una cornice ad ovoli la quale, come di solito nelle architetture del Cossa, s'interrompe; e di qua



Fig. 482 — Bologna, Chiesa di San Giovanni in Monte.
Francesco del Cossa: Vetrata. *San Giovanni in Patmos*.
(Fotografia Poppi).

e di là si vedono l'Arcangelo e l'Annunziata, figurette che hanno perduto la ruvidezza delle grandi.

Il maestro ci ricompare innanzi nel tempio di San Giovanni in Monte, a Bologna, già ornato di vetrate dipinte sopra i suoi disegni.

Ciò risulterà evidente a chi guardi la finestra circolare che si apre sulla porta, dove è rappresentato *San Giovanni in Patmos*, e i due vetri inferiori della stretta finestra a

sesto acuto nella navata di destra. Furono fatti eseguire da Annibale Gozzadini, gentiluomo bolognese.

Nella prima vetrata (fig. 482), un angioiolo accenna a San Giovanni, che lo guarda ed è in atto di scrivere. Il santo porta la veste gialla e il manto rosso vivo e splendente come un rubino, foderato di verde smeraldo. Il verde si ripete negli alberelli del piano, e spunta fra gl'incavi e le fenditure delle rocce; il rosso risplende nelle casette sparse, nella linea di case e di castelli del fondo. La testa luminosa del Santo stacca sull'azzurro interrotto da una fila di candelieri, e guarda l'angioiolo che scendendo verso di lui gli addita il cielo.

Entro a cerchietti leggonsi i monogrammi del Cossa, e in una striscia svolazzante l'iscrizione:

HANNIBAL | GOZADI | NIS | GABIONIS |
F | HOC RELIGIONIS & | POSTERITA | TIS CA |

In uno dei vetri della navata di destra si vede la *Madonna col Bambino* (fig. 483), entro una nicchia la cui tazza è decorata d'una conchiglia. Due angioioli stanno accanto al trono, a mani giunte, e altri due angioletti in ginocchio, tutti in adorazione. L'ornato del contorno è rimodernato, ma non così quello del vetro inferiore, con lo stemma Gozzadini, e con cerchietti aventi il nome abbreviato di questa famiglia.

Due altre vetrate, con due Madonne, provenienti con tutta probabilità da chiese di Bologna, si trovano, l'una nel Kunstgewerbe-Museum, a Berlino (fig. 484), l'altra nel Museo André, a Parigi (fig. 485): la prima sembra alquanto anteriore alla seconda, nella quale la *Madonna e il Bambino* riproducono le forme usate dal Cossa nell'ancona del Fôro dei Mercanti.

Per Annibale Gozzadini lavorò Francesco in San Giovanni in Monte; e per Alessandro di Bernardo Gozzadini dipinse un dittico col ritratto di lui e della moglie (figg. 486 e 487),



Fig. 483 — Bologna, Chiesa di San Giovanni in Monte.
Francesco del Cossa: Vetrata. *Madonna e Angioli*.



Fig. 484 — Berlino, Kunstgewerbe-Museum.
Francesco del Cossa: Vetro. *La Madonna col Bambino*.

dittico che dalla famiglia Gozzadini passò al negozio Trotti, a Parigi.

È certo opera del Cossa, che ci mostrò a sinistra Alessandro Gozzadini visto di profilo a mezzo busto, con in mano



Fig. 485 — Parigi, Museo André.
Francesco del Cossa: Vetro. *La Madonna col Bambino*.
(Fotografia Bulloz).

un garofano, e a destra affrontata la moglie sua con in mano una mela. I due profili staccano sopra un largo pilastro, che nel fregio ha questa scritta: VT SIT VESTRA FORMA SVPERSTES. Pare che per la distribuzione dei due coniugi il Cossa abbia avuto presente il dittico di Pier della Francesca coi ritratti di Federigo da Montefeltro e di Battista

Sforza, sua donna. Però tra l'esemplare di Piero e questo dittico c'era stata di mezzo l'arte padovana di Andrea Mantegna, per cui i due profili non spiccano sul cielo azzurro, come nella pittura del maestro di San Sepolcro, ma quello del Gozzadini si disegna sui marmi del pilastro, e l'altro della nobile signora, sopra uno scuro vano dello stesso pilastro, così che il suo bianco viso prende il maggiore risalto.

Di qua e di là dalle due teste scorgesi il paese. Dalla parte di lui vedesi una figurina a cavallo con un faïco in pugno, seguita da un valletto, e probabilmente ripete l'immagine del Gozzadini; nel primo piano del luogo montagnoso, sopra un tronco d'albero, un pellicano dà il cibo ai nati suoi, segno forse della generosità del nobile uomo. Dalla parte di lei la campagna si apre nel fondo in un lago sparso di barchette, e in un piano, sul davanti, limitato da rocce, nel quale appare scesa da cavallo la nobile donna che presenta pure la mela, e si vedono conigli, uccelli, una lucertola, segni di fecondità e di primavera.

Purtroppo l'ultima opera del Cossa, cioè la volta della cappella Garganelli, in San Pietro di Bologna, andò distrutta. Vi erano frescati nelle otto facce i quattro Evangelisti, i quattro Dottori della Chiesa e molti Profeti a sedere in iscorcio di ammiratissimo effetto. Qualche anno dopo la morte del Cossa, Ercole de' Roberti riprese il lavoro, e la cappella fu celebrata perfino da Leandro Alberti nella sua descrizione d'Italia. La cappella recava la pietra tombale di Domenico Garganelli (fig. 488), morto nel 1478, scolpita con tutta probabilità da Francesco del Cossa poco tempo prima di morire, come ha dimostrato Francesco Filippini in un recente studio. Abbiamo già veduto Francesco del Cossa contribuire alla decorazione scultoria della facciata di Palazzo Schifanoia e sappiamo che Angelo Michele Salimbeni lo vantò anche come scultore. Nulla si oppone quindi alla attribuzione della pietra terragna, ora nel Museo Civico di Bologna, al rude maestro ferrarese.



Fig. 486 — Parigi, Negozio Trotti, Francesco del Cossa: Ritratto.
(Fotografia Braun).

Cessava di vivere in giovane età Francesco del Cossa, e la sua opera parve a un contemporaneo propria di scultore, tant'era la robustezza della tempra dell'artista. Nella ricerca della forza dimenticò la scelta dei tipi; e quando fece il vescovo San Petronio burbero, decrepito con le carni che cadono affloscite dalla ruvida testa, con la mitra buttata indietro, egli non pensò a render l'idea di santità, bensì un veglio iracondo che protegge Bologna, minacciando con gli occhi chiunque si avvicini alla turrita città.

Anche le sue Madonne, disegnate dapprima entro gli schemi delicatissimi, aristocratici, di Piero della Francesca, a po' per volta si fecero grasse e popolari. E il divin Bambino, dal tipo negresco, grosso, atticcato, porta le collanine con gli amuleti di corallo, contadinetto pronto a ruzzolare nell'aia e a sgambettare nel pagliaio. I suoi Santi li abbiamo veduti senza ardore mistico; il Battista sofferente sembra più disposto a portar la lancia che l'asta dell'*Agnus Dei*. *San Vincenzo* ha l'aspetto di predicatore imperioso; *San Pietro*, dell'aggrottato portinaio del cielo. Nonostante la ruvidezza degli aspetti, il Cossa rappresenta con sincerità la vita contemporanea; e sa cogliere l'espressione schietta de' suoi personaggi. A Schifanoia sorprende il movimento di due conigli che si annusano, come il bacio di due innamorati; il divoto pittore conosceva le lusinghe della vita. Le tre Grazie, che dominano dall'alto la scena d'amore nel mese dedicato a Venere, non hanno nulla della classica bellezza; sono tre delle sue fanciulle denudate. Venere, che sta sul carro con una ghirlanda di rose bianche e porporine, è un'altra delle sue donzelle, acconciata più riccamente; e offre frutta al cavaliere coperto di ferro, incatenato a' suoi piedi. Questo dimostra come la concezione della classicità in Francesco del Cossa fosse ben differente da quella umanistica del Mantegna.

E perfino nelle architetture, quantunque si vedano archi a pieno sesto, volute con rosette e fave, cornici con ovoli



Fig. 487 — Parigi, Negozio Trotti, Francesco del Cossa: Ritratto.
(Fotografia Braun).

che si rilevano per forte chiaroscuro, non si hanno caratteri antichi, ma quelli propri del suo tempo, quali Leon Battista Alberti aveva impressi nel Tempio Malatestiano, a Rimini, e a Ferrara stessa in parecchi monumenti.

La libertà inventiva in alcuni particolari architettonici, come negli archi a fasci di canne ricurve, mostra come l'artista traesse dall'architettura vivente gli esempi. Dietro un arco, nella *Annunciazione* di Dresda, si vedono difatti loggette, finestre con balconcini, enormi tettoie sporgenti, ed altro che ci rappresenta al vivo le costruzioni contemporanee.

Se, come sembra, il pittore vide il Mantegna, non ne intese lo sforzo di ricostruzione dell'antico, perchè non ebbe in sè la preparazione umanistica di quel capostipite. Ne sentì soltanto la vigoria che gli si ripercosse nelle membra poderose.

La natura con la ingenua sincerità attrasse sempre più il rude ferrarese: anche negli abiti di festa, tra i solenni apparati, restò il popolano semplice, alla buona, che offrì agli altari il meglio della propria casa rustica e del proprio tenace lavoro.

* * *

I seguaci di Francesco del Cossa s'incontrano specialmente a Bologna. A Ferrara vi erano nella raccolta Costabili sei opere a lui attribuite dal Laderchi, ma la dispersione di quella Galleria ci impedisce di vedere se, invece che del maestro, i saggi ricordati fossero di scolari.

A Ferrara esisteva nella collezione Lombardi, ed ora si conserva presso il duca Massari, una *Annunciazione* (fig. 489) piuttosto fredda e opaca. Nel fondo una via mette ad una porta merlata; in mezzo a questa, cinto da anello marmoreo, con uno stemma nobiliare, un pozzo dal quale si diparte una donna con anfora in capo: accenno a un racconto degli Evangeli apocrifi. La testa della Vergine ha i capelli discriminati che formano un arco gotico sulla fronte, come



Fig. 488 — Bologna, Museo Civico.
 Francesco del Cossa; Pietra tombale di *Domenico Garganelli*.
 (Fotografia Alinari).

nell' *Annunciata* di Dresda. Nei due quadri — in quello del maestro e in quello dello scolaro, — la mano destra della Vergine è stretta al petto; e decorazioni simili, a campanule l'una sull'altra poggiate, sono ne' pilastri dell'uno e negli archi dell'altro.

Appartiene alla scuola del Cossa il *San Girolamo* in trono nell'altare della sesta cappella a destra in San Petronio, in Bologna: rude figura di vecchio, con lunga barba bianca, cranio elevato, faccia incartapecorita, ciglia aggrottate; tiene la destra sollevata alquanto con la penna, in atto di chi stia per scriver cosa richiedente la più profonda attenzione. Due figurette, imitate dall'antico, ornano l'architettura, e alcune allo stato di abbozzo si vedono nei pennacchi dell'arco che si volge sopra il Santo, nelle nicchiette di pilastri e su palle che sormontano i pilastri medesimi.

Nella stessa basilica *dodici apostoli* ornano le pareti della cappella fabbricata a spese del canonico Vaselli: robuste figure, con larghi cranii, un po' tozze, piantate su grandi piedi; ma, quantunque i restauri debbano averne alterato alquanto il carattere, esse non hanno la costruzione salda e sicura del Cossa.

In San Petronio sono dipinte anche sui pilastroni della navata maggiore alcune figure votive, talune delle quali ricordan l'arte del Cossa, esempio un *San Domenico* (fig. 490).

Sono opere posteriori al maestro come la *Madonna* a tempera in San Giovanni in Monte (fig. 491), nella quale si può scorgere, quantunque oscurata, un'iscrizione primitiva, in lettere tonde: PRO AMBROSIO SARACENO . ANNO DÑI. MCCCCLXXXIII, e uno scudetto sul quale doveva esser colorito lo stemma di famiglia del committente. La composizione è simile a quella del vetro descritto della navata laterale, ma le teste degli angioli sono più aggraziate di quelle che eravamo usi di ritrovare nel Cossa, e i biondi e lunghi capelli ricadono sui loro omeri leggiadramente. La Madonna è una riproduzione con varianti

di quella della Pinacoteca, ma è meno rude e gonfia; il Bambino conserva nei due quadri lo stesso tipo, ma a San Giovanni in Monte ha più dolci gli occhi con chiare pupille. È l'opera d'uno sconosciuto allievo del Cossa, che sentiva le tendenze nuove dell'arte volgentisi verso idealità meno forti e realistiche, meno schiette, meno semplici e popolari. Anche nella decorazione sono mischiati alle forme



Fig. 489 — Ferrara, Collezione Massari. Seguace del Cossa: *Annunciazione*.

(Fotografia Anderson).

classiche maggiori effetti policromici, come si dimostra pel tappeto verde-chiaro che si stende dietro al capo della Vergine, per le colonne apparate di verde, per i pilastri con ornati su fondo d'oro. Soltanto nell'ornato superiore del trono si scorge un motivo classico a monocromato.

Un altro seguace di Francesco del Cossa si può riconoscere nell'anonimo autore dei due ritratti di Giovanni II Bentivoglio e di Ginevra sua consorte, presso Gustavo



Fig. 490 — Bologna, Chiesa di San Petronio.
Seguace di Francesco del Cossa: *San Domenico*.



Fig. 491 — Bologna, Chiesa di San Giovanni in Monte.
Seguace di Francesco del Cossa: *Madonna fra due Angeli*.

Dreyfuss, a Parigi (figg. 492 e 493). La colorazione scialba e la mancanza di rilievo nelle due figure, affrontate secondo il modello fornito dal Cossa pei coniugi Gozzadini, ci impediscono di attribuire il dittico al maestro.

Un inabile coloritore, che pure guardò a Francesco del Cossa, è l'autore di una *Natività* nella Galleria di Dresda.

Un seguace del Cossa si riscontra, come vedremo, nelle Romagne sotto il nome incerto di Leonardo Scaletti. Infine ancora uno si può riconoscere, specialmente per il volto della Madonna, nella gran tavola del Museo di Napoli (fig. 494), già attribuita allo Zingaro, ora nota per documenti come di Antonio Rimpatta bolognese.¹

* * *

Un altro maestro, che ci appare moderno e completo anche più de' suoi predecessori Cosmè Tura e Francesco del Cossa, fu Ercole De' Roberti.² Il suo nome per secoli si confuse con quello di Ercole Grandi; e col nome la personalità.

Nacque Ercole probabilmente tra il 1450 e il 1460, poichè nel 1491 egli stesso scriveva che il mezzo degli anni suoi se ne andava; appartiene quindi alla generazione pittorica che sussegue a quella dei pittori di Schifanoia. La prima

¹ V. GAETANO FILANGIERI, *Di un dipinto nella Pinacoteca del Museo nazionale di Napoli finora attribuito ad Antonio Solario, detto lo Zingaro*, in *Archivio Storico Napoletano*, IX, 1884.

Un altro seguace di Francesco del Cossa, indicato dal BERENSON (*The North Italian Painters*, ecc. cit., pag. 217) come aiuto negli affreschi di Schifanoia, sarebbe l'autore di un frammento di polittico nella Galleria Nazionale di Edimburgo, rappresentante i *Santi Giovan Battista e Michele*. Ma il frammento stesso ci sembra opera di Girolamo di Giovanni da Camerino.

² Bibliografia su Ercole de' Roberti: C. RICCI, *La pala portuense d'Ercole Roberti*, in *Rassegna d'Arte*, 1904; A. VENTURI, *Das Todesdatum Ercole's de' Roberti*, in *Kunstfreund*, 1885; ID., *Beiträge zur Geschichte der ferraresischen Kunst. Der angebliche Stefano der Brera*, in *Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsamml.*, 1887, Heft II u. III; ID., *Ercole de' Roberti fa' cartoni per le nuove pitture della delizia di Belriguardo*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1889; ID., *Ercole de' Roberti*, in *Id.*, 1889; ID., *Ercole de' Roberti*, in *Id.*, 1898; ID., *Due nuovi quadri di Ercole de' Roberti nel Museo del Louvre*, in *Id.* 1902.



Fig. 492-493 — Parigi, Collezione Dreyfuss, Segnace del Cossa: Dittico col *Ritratto di Giovanni Il Benivoglio e di sua moglie*.

memoria che si ha dell'artista è del 3 febbraio 1479. Trovandosi in quel giorno col fratello Polidoro, legnaiuolo, a Ferrara, entrambi fecero società con Giovanni di Giuliano da Piacenza orefice, il quale si obbligava a ridurre in foglie l'oro e l'argento per uso dei pittori. Essi gli prestavano metà della bottega, gli somministravano gli utensili necessarii, concorrevano per metà a formare il capitale di metalli preziosi, e si obbligavano ancora di dividere poi a mezzo i guadagni col compagno.

Nel documento Ercole veniva detto figlio di mastro Antonio, colui che trovasi ricordato come portinaio del castello Estense, non di un pittore Antonio, come fu detto.

Ma la società non dovette durare gran fatto, poichè nel 1482 Ercole era a Bologna, ove fece da compare a un Garganelli, nome che ci ricorda il proprietario dell'antica cappella in San Pietro, ornata da Francesco del Cossa nella volta e da Ercole de' Roberti nelle pareti, con rappresentazione della *Crocifissione* e del *Transito della Vergine*. Gli affreschi sono purtroppo andati distrutti. Per averne un'idea ci resta solo da leggere la descrizione che ne fecero il Vasari e il Lamo.

Altra opera lasciata da Ercole de' Roberti in Bologna fu la predella con la *Cattura di Cristo* e l'*Andata al Calvario*, già esistente in San Giovanni in Monte, donde passò l'anno 1749 nella Galleria di Dresda. Nel mezzo delle due lunghe tavolette stava la *Pietà*, ora nella Royal Institution a Liverpool.

Nel primo tempo in cui fu assente da Ferrara, nel 1480, Ercole fu a Ravenna, ove fece una tavola per Santa Maria in Porto, dipingendovi, tra le altre figure, quella del Beato Pietro degli Onesti, detto il Peccatore, riformatore dell'ordine dei Canonici Portuensi. Nel 1486, tornò a Ferrara donde più non si dipartì, se non forse per un breve viaggio in Ungheria, per accompagnare Ippolito I d'Este, vescovo di Strigonia.

Racconta il Vasari che si partì da Bologna, appena compiuta l'opera in San Pietro, sdegnato pel furto dei suoi cartoni, e seco condusse il Duca, tagliapietra assai rinomato. Il racconto del Vasari è da mettersi in dubbio, perchè Domenico, detto Duca, tagliapietra, probabilmente di cognome Frisoni, lavorò a Ferrara dal 1474 al 1482, e non dopo il ritorno del Roberti alla città natale. Ma è certo che nel 1486 il pittore si condusse a Ferrara, insieme co' suoi fratelli Pompeo e Polidoro, i quali, se si avesse a prestar fede a un documento, erano pittori.

Nel 1486 Ercole Roberti dipinse per Eleonora d'Aragona un quadretto, e un altro l'anno seguente per Ippolito I d'Este, arcivescovo di Strigonia, che s'apprestava a partire per l'Ungheria. Oltre il pagamento del primo quadretto, ricevette del damasco nero, e l'anno susseguente il condono della gabella da pagare per un acquisto fatto da lui e da' suoi fratelli. Nel 1487 iscritto fra i salariati della Corte, ricevette duecento quaranta lire marchesine l'anno, salario vistoso, uguale a quello percepito dai fattori generali del Duca e dai capitani dei più importanti castelli. In tal guisa egli sostituì Cosmè Tura, già vecchio e infermiccio; e sin d'allora divenne il pittore prediletto degli Estensi. Fuori della Corte, nel periodo 1486-96, non assunse, per quanto ci è noto, se non di lavorare un'*Annunciazione*, tavola d'altare per la chiesa di Santo Spirito, con nella cimasa Dio Padre e nella predella la *Natività*; la *Adorazione dei Magi* e la *Presentazione al tempio*, separate tra loro da due pilastri con quattro Santi. Gliene aveva dato commissione nel '94 Clara vedova di Francesco Clavett, o Clavee, di Valenza; ma tanto dovette essere il tempo impiegato da Bernardinò da Venezia ad intagliare l'ancona sul disegno di Ercole, che questi non riuscì a metter mano all'opera, la quale, dopo la sua morte fu commessa a Gian Francesco de' Maineri di Parma.

Non sappiamo a quali altre opere attendesse dal 1486 a tutto il 1488: in quest'anno: il 27 di giugno, rice-

vette grazioso dono di dodici braccia di citanino raso, e gli venne concessa facoltà di sceglierlo di qualunque colore, a suo piacimento, eccetto che purpureo. Nel 1489 dipinse nel fabbricato del giardino della duchessa Eleonora un camerino, ove soleva stare Don Alfonso d'Este. La Duchessa mandò nell'anno medesimo il pittore a Venezia, affinchè comprasse oro per dorare forzieri d'Isabella, sua figlia, la quale si apparecchiava alle nozze col marchese Francesco II Gonzaga. Nel 1489 l'artista era già maturo e giunto all'apice dell'arte sua.

Nel 1490 avvennero le nozze della principessa Isabella; ed Ercole Roberti fu l'anima delle feste. Tutta la Corte, tutta Ferrara rigurgitava di principi, di cavalieri, di ambasciatori; e la giovine sposa passava per le vie su un carro trionfale messo a oro e foderato di panno d'oro, donatole dal padre. Assai tempo prima delle nozze era un continuo affaccendarsi per preparare il corredo della sposa. Ercole dipinse per lei tredici forzieri, due dei quali, i più grandi, avevano manichi lavorati da Domenico di Paris, detto del Cavallo; e per tutti e tredici i forzieri adoprò undicimila foglie d'oro, azzurro, lacche e colori diversi. Diresse la costruzione tanto del letto nuziale d'Isabella, quanto del carro trionfale, che, posto sur un bucentoro, fu trasportato a Mantova, e su di esso entrò in quella città la gentile Isabella, col seguito del Duca e della Duchessa di Ferrara, di Sigismondo, di Alfonso ed Alberto d'Este, della Duchessa di Urbino, di Borso da Correggio e di un nugolo di altri principi e gentiluomini. Anche Ercole de' Roberti seguì la Principessa, allo scopo di recarle in buono stato alcune cose di lei; ma avendo patito più volte la notte e pei sinistri subiti dalla nave che lo aveva condotto a Mantova, gli venne tanto male che, nonostante egli vi fosse alloggiato e trattato onorevolmente, insalutato ospite tornò a Ferrara, ove tosto dovette metter mano a lavori nuziali per Beatrice d'Este, promessa sposa a Ludovico il Moro.



Fig. 494 — Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale.
 Antonio Rimpatta: *Madonna in trono e otto Santi*,
 (Fotografia Alinari).

Nel marzo del 1491, il pittore non era pagato ancora interamente per le fatiche sue e de' suoi cooperatori al tempo delle nozze; e allora egli scrisse una lettera al Duca: « Forse, Vostra Eccellenza crede, ch'io sia ricco e che abbia qualche mezzo, ma è invece l'opposto. Sono un povero omo, e altro non ho che le mie braccia e la poca virtù datami da Dio, con la quale debbo provvedere al viver mio e a quello di mia moglie e de' figli, e vorrei farmi anche qualche risparmio per la vecchiaia, finchè posso sopportar fatiche. Per questo fine io venni a Vostra Eccellenza per servire e lavorar sempre, come ho fatto e farò sin che avrò vita; eppure, Signor mio, dopo che mi sono messo al vostro servizio, e non sono molti anni, rimango creditore di lire 567 marchesine, e così non guadagno altro che quanto mi occorre giorno per giorno. Supplico quindi Vostra Eccellenza a porre mente al fatto mio, e considerare il mio valore, e che il mezzo degli anni miei se ne va. Io ripongo ogni speranza in Vostra Eccellenza, e si degni di provvedermi dei miei denari, poichè non mi è data neppure la speranza di ritirarli ». Il pittore finiva la supplica raccomandandosi a Sua Eccellenza, e dicendo che ogni pensiero, affanno e fastidio gli era caro per amore del Duca.

Finiti i lavori per Beatrice d'Este, nel 1491, il 30 dicembre, Ercole da Ferrara riceveva cinquanta foglie d'oro per ornare l'immagine di Maria Vergine dipinta in un pilastro appresso le gabelle maggiori di piazza. Nell'anno seguente, dal marzo all'agosto, diresse l'opera di varî pittori, e lavorò lui pure nell'oratorio grande, sito nel giardino della duchessa Eleonora, nella camera, nell'anticamera e nel camerino *dela lozeta secreta* dello stesso giardino; inoltre fece dipingere rosoni, stemmi e una *guglia posita in suxo al cantone de la sala grande* di Corte.

Verso la fine di quell'anno accompagnò Don Alfonso d'Este nel viaggio a Roma, quando questi vi si reco a presentare con nobile corteo l'omaggio al novello papa Ales-

sandro Borgia. Ercole preparò per l'andata i pennoni dei sei trombettieri che accompagnarono il Principe; ed egli stesso lo seguì, come veniamo a sapere da una lettera della duchessa Eleonora, recapitata dal pittore all'abbadessa delle Murate a Firenze: « *Mandando Ercule prestante pictore nostro dilectissimo e presente exhibitore*, a Roma con lo illustrissimo nostro figliuolo, gli abbiamo ordinato che veda alcune cose, e ce ne dia relazione, come voi intenderete. Per la qual cosa vi confortiamo grandemente che piaccia prestargli, riguardo a quanto vi dirà in nostro nome, quella fede che ci terreste se vi parlassimo ».

La familiarità e la confidenza tra gli Estensi e il pittore traspare anche dalla supplica che Ercole diresse nel 1493 al Duca, per ottenere di esigere a proprio conto il prezzo della condanna inflitta a Ludovico di Frassoni o Facchini, bandito dagli Stati e condannato a un forte pagamento, per aver ferito un modenese al Finale. Egli era in quel tempo l'artista prediletto dagli Estensi e a lui facevano capo gli altri pittori della Corte.

Tornato da Roma, attese di nuovo a dipingere nelle stanze del giardino e dell'oratorio; fece pure una carta con una veduta di Napoli per essere inviata a Milano e a Mantova.

Poichè non si ha notizia di un suo viaggio a Napoli, convenien credere la veduta non foss'altro che la riproduzione di una esistente nella Corte, e di cui dovette servirsi anche il Bianchini per ritrarla in un fregio. Vedevansi il molo, Castel Nuovo, la torre di San Vincenzo, il castello dell'Ovo, Monte Oliveto, il giardino di Napoli; e molte vele in mare e per la città passeggiieri, una giraffa ed altri animali.

Il prezioso tempo dell'artista era impiegato in umili servizi, specialmente dal principe don Alfonso, che *sempre gli sta sopra*, come scriveva Bernardo Prosperi a Isabella d'Este, per spiegare la ragione che il ritratto di Ercole I, da lei com-

messo al pittore, rimanesse un desiderio. Il ritratto, incompiuto dall'artista, dopo la sua morte, fu inviato da Alfonso alla sorella con queste parole: « Il quadro, dove è la imagine de lo Ill.^{mo} S.^r nostro commune patre che haveva principiato M.^{ro} Hercule, che adi passati rechedèsti a M.^o Francesco Castello, mando a V.^a Sig.^a per quelli missi che mi hanno portato il pesce, et se meglio fusse et più precioso, tanto più volontieri ge lo mandaria ».

E se don Alfonso d'Este non dava pace all'artista, poca gliene dava anche il padre suo, Ercole I. Un cancelliere estense si lamentava di non poter godere la persona del duca Ercole, perchè questi era intento di continuo al disegno di cartoni, che il Roberti nel 1493 stava eseguendo per le pitture della delizia di Belriguardo. La delizia, già ornata da Lionello d'Este e da Borso, veniva trasformata in qualche sua parte; ed erano rifatte le decorazioni delle stanze, e cioè di due salotti che mettevano in una gran sala, preceduti da anticamera. Ercole Roberti aveva messo mano a dipingere una storia, *molto bella e grande*, in un cartone: disegnava nella stanza stessa del Duca, sopra un tavolo, stando a faccia a faccia col Duca stesso, « *assetado*, dice il documento, *al suo desco dal lato de fora, e lo S.^{re} duca serà dal lato dentro dal desco* ». Da quattro giorni il duca Ercole I d'Este stava a Belriguardo, e sempre, dopo avere udito messa al mattino, si ritirava nella sua stanza, per seguire amorosamente l'opera dell'artista; e mai se ne dipartiva. Fatte le sue preci, ritornava al suo posto, come un diligente discepolo. Non cavalcava, non giocava a scacchi, e solo di notte leggeva un libro in volgare: « Josepho, che fa mentione de cosse et historie del testamento vecchio », l'opera di Giuseppe Flavio sulla storia degli Ebrei. Niuno doveva disturbare quel ritiro del Duca in onore dell'arte, quegli intimi colloquî col suo artista, quasi che ogni altro negozio profanasse quel silenzio, nella osservazione delle creazioni del pittore. Il cancelliere

ducale Siverio de' Siveri mostravasi annoiato di ciò con la duchessa Eleonora; non vedere il duca che se ne stava serrato nella sua stanza e non occupato che di storie da dipingersi, era, a parer suo, « una historia molto longa et fastidiosa ». Nel 1493 il pittore fece dorare pennoni da tromba per festeggiare l'arrivo del Duca di Bari a Ferrara; e nel 1494 pagò diversi pittori per aver dipinto insegne del cardinale Ippolito I d'Este, da portarsi in Ungheria.

I suoi crediti a Corte dovettero essergli soddisfatti per intero, se verso la fine del 1495 egli non parlò più della vistosa somma di cui restava creditore nel '91, ma d'una piccola a lui dovuta sin dal 1487. Il credito non solo non gli era stato pagato, ma il Duca aveva anche dato ordine contrario al pagamento, onde il pittore ricorse a Sua Eccellenza, affinchè si degnasse commettere ai fattori generali di riportare quella somma in conto nuovo; e il Duca, cancellando l'ordine anteriore, fece soddisfare con altro rescritto il desiderio del suo artista.

Ercole non ebbe tempo di lasciare alla Corte numerosi saggi dell'arte propria, nè « di farsi la dote per la vecchiaia », poichè la morte ne troncò sul fiore la vita verso la fine di giugno del 1496.

Ercole de' Roberti si presenta più misurato e più equilibrato degli altri maestri ferraresi che lo precedettero, ai quali si attenne solo in generale e coi quali ebbe corrispondenza per la fisionomia di conterraneo. Egli dovette trovarsi giovinetto a Venezia e seguir la corrente che fece capo a Giovanni Bellini; e come in questo maestro si notano dapprima le reminiscenze dell'arte di Jacopo e gl'influssi del Mantegna, così nel Roberti, specialmente nella *Raccolta della Manna* della Galleria Nazionale di Londra (fig. 495), sono manifesti simili elementi costitutivi.

La *Raccolta della Manna*, proveniente dalla collezione Dudley, ci mostra il campo degli Ebrei nel deserto, formato

di capanne di legno disposte in cerchio, in modo che richiama alcuni fondi nei disegni di Jacopo Bellini. Davanti, sotto gli occhi di Mosè e di Aronne, gli Israeliti raccolgono il cibo piovuto dal cielo. Alcune figure nel secondo piano non stanno in rigoroso rapporto di proporzioni con le altre del primo; ciò fa supporre che la pittura, nonostante i pregi di esecuzione e lo studio intento dello scorcio, egli l'abbia eseguita nel suo periodo di formazione. Oltre i lineamenti alquanto belliniani, altri ve ne sono di carattere ferrarese, vicini, specialmente nel tipo delle donne, a Francesco del Cossa. Il quale può avere influito su Ercole mentre questi disegnava il *San Giovanni Evangelista* della Galleria di Bergamo (fig. 496). Il Santo, con le carni chiare, la veste verde e un manto di vivido rosso, foderato di giallo, ha qualche ricordo di seconda mano di Pier della Francesca, anche nei capelli grossi e setolosi; le dita delle mani aperte con le estreme falangi del medio e dell'indice esageratamente lunghe e i bei partiti larghi di pieghe come in Francesco del Cossa; la plastica sodezza delle figure del Mantegna, e staccasi come molte di queste dal fondo marmoreo. Ma il giovane Evangelista non ha la burbera espressione di Francesco del Cossa, non il viso contratto dei santi di Cosmè Tura, non la severità imperiosa di Andrea Mantegna, bensì la placida umanità che illumina l'arte di Giovanni Bellini. Guarda davanti a sè con gli occhi puri, tiene delicatamente la palma del martirio e il calice lucente. Egli si eleva nel sacro luogo sopra i campi, che si vedono di fuori, e dai quali si appuntano le vette dei cipressi.

Le relazioni con Francesco del Cossa si scorgono ancora in una *Madonna* tra due vasetti di fiori, nel piccolo *San Sebastiano*, esistenti nella Collezione Vendeghini a Ferrara, e più in due quadri della Galleria di Berlino, una *Madonna adorante il Figlio* (fig. 497) e un *San Girolamo* su fondo dorato (fig. 498).



Fig. 495 — Londra, Galleria Nazionale. Ercole da Ferrara: *La Raccolta della mamma*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 496 — Bergamo, Galleria dell'Accademia.
Ercole da Ferrara: *San Giovanni Evangelista* — (Fotografia Anderson).

Due quadretti del Museo del Louvre, *Sant' Apollonia* e *San Michele* (fig. 499), mostrano pure quei rapporti; ma



Fig. 497 — Berlino, Friedrich-Museum. Ercole da Ferrara: *Madonna*.
(Fotografia Hanfstaengl).

anche altri con Cosmè Tura, in ispecie ne' drappeggiamenti metallici. *San Michele*, eroico, coperto dal giaco di

un antico guerriero, che si modella sulle carni come negli armigeri di Cosmè Tura, con ai venti le agitate chiome, apre le labbra quasi per gridare il proprio sdegno; *San t'Apollonia*, col bel rosso della tunica su cui cade l'ampio manto verde-dorato nelle parti in luce, ingenua fanciulla, presenta le tenaglie senza scomporsi, quasi sorridendo. Più tardi non si vedranno più quelle ampiezze dei manti, e scar-seggeranno strizzandosi le vesti.

Qualche accenno a Cosmè si nota ancora nel *San Michele*, già nella Galleria Santini di Ferrara, ora nella Pinacoteca di Bologna (fig. 500), con tocco rosso in capo, armato d'una targa il braccio sinistro, in atto di tenere una banderuola.

L'opera che vien richiamata dal *San Giovanni Evangelista* di Bergamo per la forma del capo di alcune figure con la vòlta a semicerchio, è l'ancona, già in Santa Maria in Porto, a Ravenna, ora nella Galleria di Brera, a Milano, *la Madonna in trono e quattro Santi* (figg. 501-504). Sotto un tiburio la Vergine bella, matronale, nobilissima, siede sul trono, e con una mano trattiene sulle ginocchia il divin Bambino, il quale si spinge innanzi per accarezzare un augelletto presentatogli dalla Santa seduta a sinistra. Un'altra Santa siede simmetricamente dalla parte opposta, con le mani congiunte. In basso, da un lato, sta il beato Pietro Peccatore con vesti violacee e maniche bianche; e dall'altro, Sant'Agostino. Nella base del trono son dipinti bassorilievi a monocromato su fondo d'oro; sopra di essa elevansi colonnine di pietre preziose ornate di metalli, le quali sostengono il piano su cui siede la Vergine. Lo schienale dello scanno, con baldacchino a cupoletta ottagonale, è limitato ai lati da colonnette di marmo con legature metalliche, e rivestito di bassorilievi in tanti scompartimenti entro due zone, separate tra loro da un fregio. Tra le colonnine che sorgono sulla base scorgesi lo sfondo di una città in riva al mare, col porto che forma insenatura a' piè di azzurri



Fig. 498 — Berlino, Friedrich-Museum.
Ercole da Ferrara: *San Girolamo* — (Fot. Hanfstaengl).

colli. Il trono è posto come entro una cappella quadrata, sostenuta da pilastri su cui girano arcate, tutta con ornati



Fig. 499 — Parigi, Museo del Louvre.
Ercole da Ferrara: *Santa Apollonia e l'Arcangelo Michele*.

eleganti del Rinascimento; e sui pennacchi dell'arcata, che si vede anteriormente, sono dipinte figure monocrome su fondo dorato, a imitazione di mosaico. Due tende di una cortina d'un bel rosso si stendono dietro al trono.

Nella disposizione e nella composizione delle figure e del trono, l'ancona ha grande affinità con quella del Tura nel



Fig. 500 — Bologna, Pinacoteca. Ercole da Ferrara: *San Michele*.

Museo di Berlino, proveniente dalla chiesa di San Giovanni Battista de' Canonici Lateranensi in Ferrara. Anche in quella il trono è traforato, con la veduta d'una marina, ed



Fig. 501 — Milano, Galleria di Brera.
 Ercole da Ferrara: Ancona di Santa Maria in Porto.

ha la medesima ricchezza sovrabbondante di bassorilievi, di ornati e di metalli.

È possibile che i Canonici Portuensi desiderassero l'an-



Fig. 502 — Milano, Galleria di Brera.
Ercole da Ferrara: Particolare del quadro suddetto.



Fig. 503 — Milano, Galleria di Brera.
Ercole da Ferrara; Particolare del quadro suddetto.

cona simile a quella del grande caposcuola ferrarese Cosmè, eseguita per l'ordine stesso in Ferrara, tanto più che, all'in-

fuori della distribuzione, non sono molti gli addentellati della pala d'altare di Ercole con quella del Tura. L'altare che nel quadro di questo maestro non si distingue dall'edificio entro cui è collocato, qui si innalza distintamente sotto la vòlta della chiesa, e in tutte le sue parti, nonostante la ricchezza derivata da quello del Tura, vi è logica, ordine, chiarezza. La fiorente Vergine, guarda davanti a sè e par che voglia ammaliare i cuori con la dolce bellezza e la materna bontà, come le Madonne di Giambellino. Ella non adora la sua creatura, non più dormiente sopra il suo grembo come in Cosmè; ma, signora piena di nobile orgoglio, tiene affettuosamente il figlio che sorridendo avanza verso la Santa. Ella e l'altra a destra sono come illuminate da tenerezza; non come le due assistenti di Cosmè, erette, vigili custodi del trono, anzi seggono quali familiari compagne della Vergine Santa. Agostino non sta assorto nella lettura come nel dipinto di Cosmè, ma volgesi repentinamente a destra, quasi per rispondere all'appello dei fedeli. Il beato Pietro degli Onesti abbassa gli occhi sul libro aperto, come fa San Girolamo nell'ancona del Tura, ma illuminato dalla grazia divina. Tutte le forme barocche di Cosmè si son composte e raccolte naturalmente. La irrequietezza di quel maestro tace, e cede a una religiosità serena, a un nobilissimo senso di pace.

La gravità mantegnesca ha servito di esempio ad Ercole da Ferrara come a Giambellino; e può vedersi ne' monocromati della base del trono con fatti della vita di Cristo (figg. 502-504 citate) come il Mantegna fosse presente al pittore, che da lui toglie a prestito tipi severi e grandi.

Ma le ricerche che affannavano il Mantegna e il Tura ebbero termine con Ercole nell'arte ferrarese: tutto si schiara, si nobilita, si illumina; si perde l'involucro o classico o ferreo, e rimane come purificata la forza morale.

L'ancona che adornò « la chiesa di Nostra Donna in sul lito adriano » fu eseguita da Ercole de' Roberti circa il tempo



Fig. 504 — Milano, Galleria di Brera.
Ercole da Ferrara: Particolare del quadro suddetto.

in cui si dedicò alla cappella Garganelli, prima del 1482, anno in cui il pittore, come abbiamo detto, era familiare con i patroni di essa. Continuò l'opera di Francesco del Cossa rimasta tronca nel 1478 con la vita di lui. Le due grandi istorie della *Crocifissione* e della *Morte di Maria* non si vedono più; solo per ricostruire idealmente la scena della *Crocifissione*, così vivamente descritta dal Vasari, resta un primitivo disegno nel Gabinetto delle stampe di Berlino (figg. 505 e 506), nel quale con penne e con inchiostro diverso, Ercole provò e riprovò la scena dello svenimento della Madonna e i varî gruppi dei soldati attorno.

L'espressione drammatica delle composizioni della Cappella Garganelli, quale ci è indicata dalle parole descrittive del Vasari e quale ancor meglio s'immagina dai segni agitati nel foglio di Berlino, si ritrova nella predella di San Giovanni in Monte, parte a Dresda, parte nella Royal Institution di Liverpool.

A Dresda sono due lunghe tavolette: nell'una l'*Orazione nell'orto* e la *Cattura di Cristo* (fig. 507), nell'altra l'*Andata al Calvario* (fig. 508).

Dentro l'orto, chiuso da siepi, nella prima tavoletta (figura 507 cit. e figg. 509-510) vedesi il Redentore genuflesso, in atto di preghiera, mentre gli apostoli dormono (fig. 509 cit.): l'uno supino, l'altro steso a terra con la testa in su, un terzo col capo chino sulle ginocchia, un quarto col volto fra le braccia conserte. E l'angelo col calice appare nel chiarore del cielo, che fa spiccare i contorni di un masso, largo nella vetta. A sinistra di quella scena si affollano figure schiarate dai primi albori, e tra esse è Cristo abbracciato da Giuda (fig. 510 cit.), mentre un manigoldo gli mette al collo una corda a nodo corsoio, e un altro illumina la scena con una lanterna. Altri soldati corrono verso il luogo dell'incontro, con scudi ed alabarde, e circondano il Cristo. San Pietro intanto con la spada sta sopra a Malco in atto di ferirlo; gli altri apostoli fuggono. •



Fig. 595 — Berlino, Gabinetto delle Stampe.
Ercole da Ferrara: Disegno della *Crocifissione* per la Cappella Garganelli
(parte a sinistra).



Fig. 506 — Berlino, Gabinetto delle Stampe.
Ercole da Ferrara: Disegno della *Crocifissione* per la Cappella Garganelli
(parte a destra).



Fig. 507 e 508 — Dresda, Pinacoteca. Ercole da Ferrara: Predella.
(Fotografia Braun).

Per la parte della scena con l'abbraccio di Giuda vi è un disegno nella Galleria degli Uffizi (fig. 511), che già andava sotto il nome di Giambellino con cui Ercole de' Roberti mostra di aver comune il rapido segno espressivo.

La seconda tavoletta (fig. 508 cit. e figg. 512-515) rap-



Fig. 509 — Dresda, Pinacoteca.
Ercole da Ferrara: Particolare della predella suddetta.
(Fotografia Braun).

presenta la scena dell'*Andata al Calvario*. A sinistra precede il centurione a cavallo (fig. 512 cit.); seguono i ladroni, a uno de' quali si porge da bere. Alcuni manigoldi li sospingono, mentre altri dietro a loro inferiscono su Cristo, mansueto, con le mani giunte, trascinato con una corda attorcigliata

al collo (fig. 513 cit.). Si distinguono, una faccia irsuta di barbaro con bianche pupille lucenti e il berrettone di pelo, un alfiere la cui asta si piega al vento.

A séguito di questo gruppo un tubicino cavalca, squilla



Fig. 510 — Dresda, Pinacoteca.
Ercole da Ferrara: Particolare della predella suddetta.
(Fotografia Braun).

nella tuba, e un grasso fariseo volgesi a guardare il gruppo delle donne che accompagnano Maria pietose e piangenti (fig. 514 cit.). La Madonna più non si regge; dietro accorrono donne coi loro bambini (fig. 515 cit.), e un uomo ne

porta uno a cavalcioni, e un gentile giovinetto si unisce alla turba.

Tutto si vede in luce chiara, nei più bei gradi di verde, con le note più gioconde del giallo, dalla paglia all'oro. I colori lionati s'interrompono per i berrettoni barbarici dei manigoldi e per lo scintillio dell'acciaio delle armature; e, in grande contrasto, fra tutte quelle figure, sta il Cristo, in



Fig. 511 — Firenze, Galleria degli Uffizi.

Ercole da Ferrara: Disegno per la *Cattura di Cristo e il bacio di Giuda* nella predella suddetta.

candida veste, nella scena dell'*Andata al Calvario*, avvolto da una gran luce, nell'Orto di Getsemani.

Tra le due tavolette stava quella di Liverpool (fig. 516). La Vergine siede, guardando disperata, col volto contratto dal dolore, il figlio disteso sulle sue ginocchia, con la testa, velata dall'ombra di morte, ricadente ingiù. Dietro il gruppo, funereamente incorniciato dallo scuro manto della Vergine, s'innalza il Calvario con le tre Croci su cui stanno Cristo e i due ladroni. Ai piedi di Cristo crocifisso in figure

minute svolgesi la scena consueta delle Marie, de' centurioni, de' militi e de' Farisei: tutte le figurine sono avvolte nell'atmosfera, spiccano sul cielo, finemente segnate nei con-

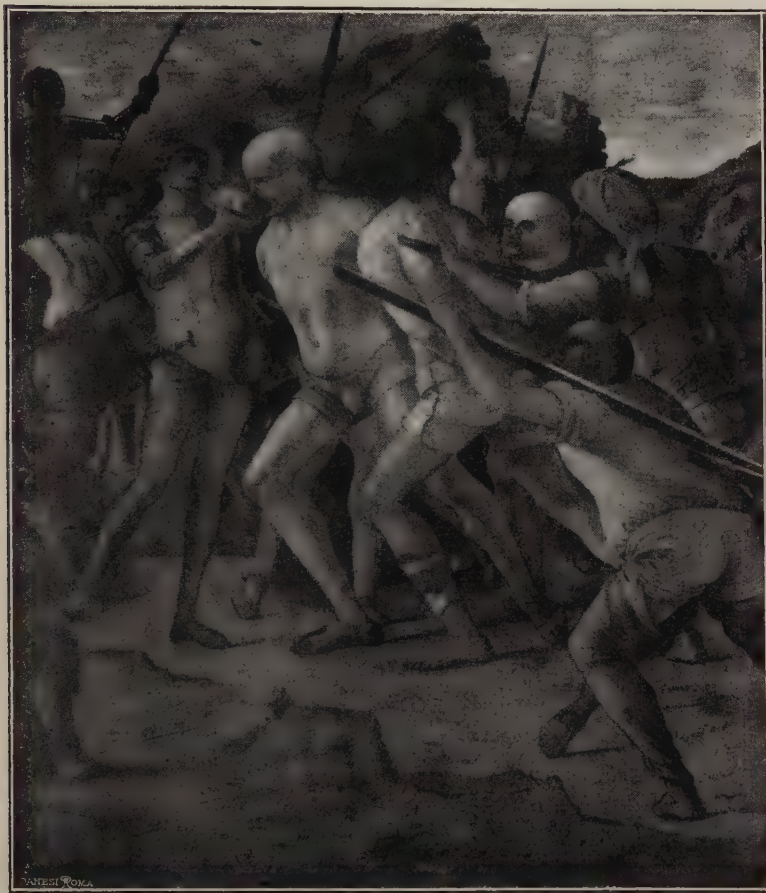


Fig. 512 — Dresda, Pinacoteca.
Ercole da Ferrara: Particolare della predella suddetta.
(Fotografia Braun).

torni, con piccole luci le quali scintillano sulle armature e ravvivano il bianco dei turbanti e dei drappi che coprono le teste. Quasi non si avverte quel brulichio di esseri che discolorano sulla vetta, nel lontano, tra luci e ombre evanescenti.

Tutta l'attenzione si raccoglie su Maria assorta nel dolore, col volto emaciato, cui la luce dà battimenti come a fiammella che si spegne; ella tocca con la sinistra scarna e rattrap-



Fig. 513 — Dresda, Pinacoteca.
Ercole da Ferrara: Particolare della predella suddetta.
(Fotografia Braun).

pita l'adorato corpo che crudeltà e morte hanno come sca-
vezzo.

Giambellino suggerì la composizione di Cristo nell'orto di Getsemani, ma Ercole, staccatosi qui dal Mantegna ancor più di quel maestro, tolto il nimbo luminoso agli apostoli, li avviluppò ne' panni e li rappresentò nel sonno, vinti dalla stanchezza, stremati dopo la lunga veglia. Così le osservazioni del maestro ferrarese mutarono l'architettura mantegnesca della composizione, e Cristo medesimo, in veste più candida, avvolto dalla luce mattinata, men poderoso di



Fig. 514 — Dresda, Pinacoteca,
Ercole da Ferrara: Particolare della predella suddetta.
(Fotografia Braun).

forme che non nel Mantegna o in Giambellino, con la chioma più copiosa, ci porge un rinnovamento del soggetto, che troverà nel Correggio pieno compimento.

Nell'arresto di Gesù è bene espresso il tradimento; e mentre lo scuro Iscariotte lo abbraccia, torve figure, come uscite da un antro, con urla selvaggie accerchiano in un tumulto la vittima.

Invece di mostrare, al pari del Mantegna e di Giambellino, l'arrivo della masnada tra gli scoscendimenti del monte per la via che da Gerusalemme metteva a Getsemani, il pittore drammatico divise con una rupe le due scene della Orazione nell'orto e della Cattura, e pose nel primo piano gli attori di quest'ultima rappresentazione.

Nella seconda tavoletta dell'*Andata al Calvario*, Ercole ottenne maggiore unità; e non solo rese il movimento incalzato de' manigoldi che trascinano sull'erta via i condannati; non solo ottenne il contrasto della bianca figura del mite Redentore con la ciurma barbarica; ma anche seppe figurarci la lenta processione, penosa, delle donne intorno e dietro Maria vacillante, a capo chino, sorretta a stento sulle orme del Figlio. La curiosità dei fanciulli e del popolo tace davanti la tragica Madre.

Circa il tempo in cui eseguì la predella di San Giovanni in Monte, Ercole de' Roberti dipinse il *Battista* (fig. 517), che dalla collezione Dondi-Orologio di Padova passò alla Galleria di Berlino. Sopra un cielo caldo di tramonto, sanguigno, si eleva l'immagine allampanata dell'asceta. La terra calda par che bruci sotto le sue piante, e il sole cuoce le carni della figura dimagrita. Anche qui, come nel quadro del Tura della stessa galleria, vediamo una lingua di terra avanzarsi nelle acque morte; le rocce sono rimaste a nudo, senza che un alberello trovi modo di crescere tra i margini corrosi della laguna. Il San Giovanni sembra una statuetta di bronzo che il drappo cadente dietro le spalle sino a terra tenga diritta. Muove a pietà quel torso segnato dalle costole, con la cla-



Fig. 515 — Dresda, Pinacoteca.
 Ercole da Ferrara: Particolare della predella suddetta.
 (Fotografia Braun).

vicola quasi denudata, le cartilagini del collo fortemente segnate, la bocca aperta che sembra mandare un lamento, gli occhi incantati, i capelli come un vello, l'atteggiamento



Fig. 516 — Liverpool, Accademia Reale. Ercole da Ferrara: Parte di predella. *La Pietà*.

senza forza, le gambe che sembrano scricchiolare sulla riva come quelle di uno scheletro vivente.

Con questo quadro del periodo bolognese nell'arte di Ercole de' Roberti si delinea compiutamente l'immagine del pittore, rivelatosi nella potenza di esprimere i caratteri ideali e di comporre le scene con animazione e foga nuove.



Fig. 517 — Berlino, Friedrich-Museum. Ercole da Ferrara: *San Giovanni Battista*
(Fotografia Hanfstaengl).

Continuava così l'arte di Galasso, di Cosmè Tura e di Francesco del Cossa.

A Cosmè si attenne nelle ricerche insistenti dell'ossatura umana; a Francesco del Cossa in qualche contorno di figura muliebre; ma il sentimento sopravanzò la forza; e la gentilezza, che in Cosmè sta chiusa tra i rovi, già spunta e fiorisce. Si mantengono, tuttavia, le conquiste del Tura, come provano l'irrigidita salma del Cristo a Liverpool, e il *San Giovanni* ischeletrito.

Però con l'avvicinarsi alla vita e nell'idealizzarsi, le figure di Ercole de' Roberti sentono la necessità di non muoversi negli ambienti fantastici del Tura, tra le grotte turre e le rovine di Francesco del Cossa. Il paese assume aspetti di verità: il Calvario, nel quadro di Liverpool, ha le figure avvolte nell'atmosfera; la insenatura del mare nell'ancona di Santa Maria in Porto, è ricordo di spiaggia adriatica; il tramonto di fuoco nel quadro del Battista, a Berlino, dietro la laguna con lingue di terra, richiama le paludi di Comacchio.

Della operosità del Roberti a Ferrara nel decennio 1486-96 nulla è noto sin qui; ma ancora l'antica confusione dei due Ercoli ha impedito di veder chiaro nello scorcio della vita del grande caposcuola. A Ercole Grandi fu data l'ancona degli Strozzi, oggi nella Galleria Nazionale di Londra, e quindi anche la cimasa di essa, oggi nella collezione del Duca Massari a Ferrara, opere che rappresentano la evoluzione naturale, il massimo sviluppo dell'arte di Ercole de' Roberti.

L'abbiamo veduto verso il 1490 dedicarsi a decorazioni di casse nuziali e di apparati di festa, come ad affreschi per Belriguardo. Un frammento di una cassa nuziale è probabilmente il quadretto della collezione Stroganoff (fig. 518), nel quale con tratti d'oro su fondo scuro è indicato sopra un seggio un trionfatore, a cui un uomo genuflesso offre un mappamondo. Il quadretto ha la freschezza di un disegno.

Ercole de' Roberti fu gran disegnatore, come ci si è rivelato in quell'accenno rapidissimo al dramma della *Cat-*



Fig. 518 — Roma, Collezione Stroganoff. Ercole da Ferrara: *Allegoria*.

tura di Cristo, nella Galleria degli Uffizi, e in quel tumultuoso correre di linee nello schizzo della *Crocifissione* per la Cappella Garganelli a Bologna. Nel quadretto Stroganoff perseguita con fili dorati i muscoli e i tendini.

Due ritratti si possono classificare intorno all'anno 1490. L'uno è quello virile, quasi a mezza figura, nella Galleria di Forlì (fig. 519); l'altro, di donzella, nella Galleria del Campidoglio (fig. 520). Il primo fu supposto di Cesare Borgia, per la guardatura un po' minacciosa del personaggio, visto di tre quarti con un cappello dalle falde acute. La finezza nel modellare le carni, avvivate da rossore, il disegno rigoroso de' lineamenti, la mano con l'indice staccato dalle altre dita e ripiegato graziosamente, ci richiamano Ercole de' Roberti.

Così l'avvenente fanciulla che guarda malinconicamente con la fissità degli occhi notata nel ritratto virile. Ha i capelli rossicci, coperti da una reticella; la collana di granate faccettate; il corpetto di rosso vellutato. Si disegna il bianco volto sulla verde parete, e a sinistra scorgesi il paese, avvolto in lontananza nell'azzurro, con la indeterminatezza de' contorni che già si è notata in Ercole. L'ossea apparenza della fronte pura e la chiarezza del volto danno all'immagine una espressione di candore virginale.

Lo stesso colorito osseo si vede nel *Concerto*, che dalla collezione Ercolani pervenne a quella Salting, e da questa nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 521). È la prima rappresentazione del Concerto nell'arte italiana. Le tre figure, strette l'una all'altra, davanti a un parapetto, raccolte, meste, cantano seguendo con la voce il suono della chitarra; tutte e tre fortemente modellate, coi fermi contorni del maestro.

Ugual fermezza è nel quadro che da San Domenico di Ferrara passò, purtroppo danneggiato da restauri, al conte Zeloni e da lui al Blumenstihl, in Roma (fig. 522). Davanti a un arco retto da massicci pilastri, avente ne' pennacchi la figura monocroma di due profeti, Maria e Maddalena reggono la salma di Cristo, adorata da altre due pie donne ginocchioni. Dietro a questa linea di figure s'innalzano Giovanni, che serra le mani in un impeto d'angoscia, e altri due personaggi, grandi, solenni, entrambi scaldati quasi da

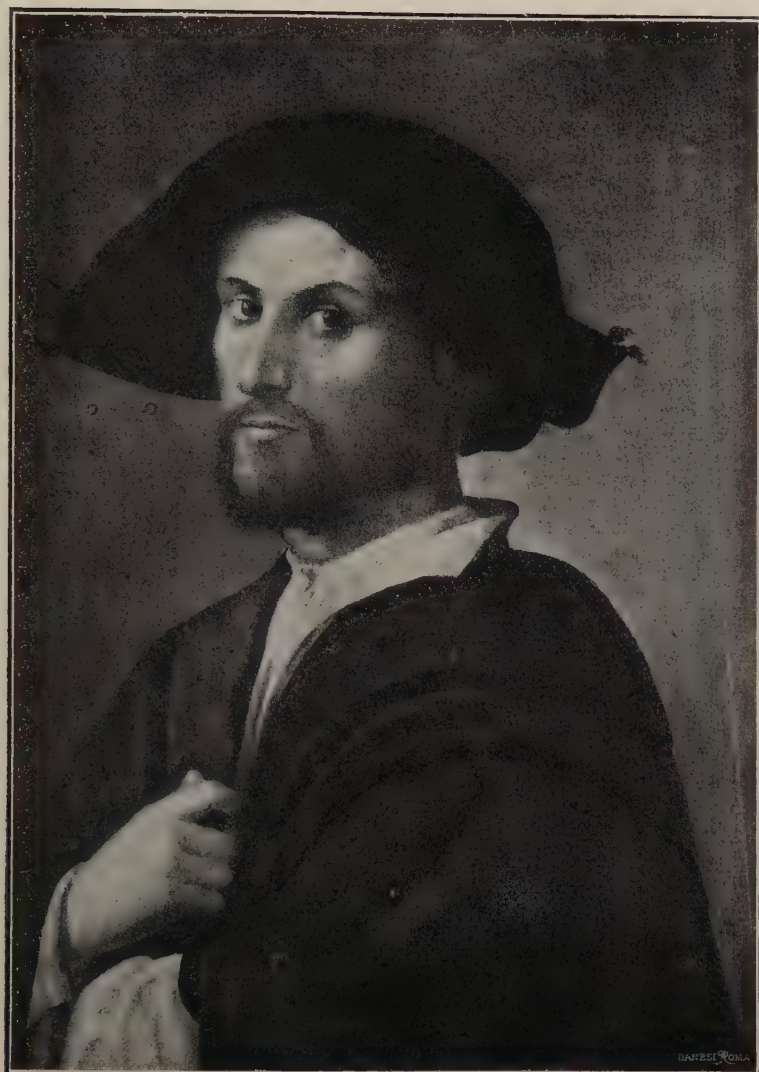


Fig. 519 — Forlì, Museo Civico. Ercole da Ferrara: Ritratto.
(Fotografia Alinari).

una vampa, fortemente modellati, con particolari fisionomici ricercati come in un ritratto. La calda tonalità del dipinto,



Fig. 520 — Roma, Galleria Capitolina. Ercole da Ferrara: Ritratto.
(Fotografia Anderson).

a grandi squilli di rosso; la cresciuta larghezza del modellato; lo studio della espressione, specie nella testa di Cristo, velata dalle ombre di dolore e di morte, annunciano il rapido assorgere di Ercole da Ferrara verso i nuovi ideali.

L'ancona della Galleria di Londra (fig. 523-525) rappresenta la Vergine in trono col Bambino Gesù, ritto sulle sue gi-



Fig. 521 — Londra, Galleria Nazionale. Ercole da Ferrara: *Il Concerto*.
(Fotografia Anderson).

nocchia in atto di benedire. Ai lati del trono l'umile San Giovanni Battista e il giovane San Giorgio, elegante cavaliere con una mano al fianco e con l'altra poggiata sullo spadone, in

modo da fare arco con l'indice e col pollice. L'arcata che si stende sul capo della Vergine, con lacunari al disotto, [è fine-



Fig. 522 — Roma, Collezione Blumenstihl. Ercole da Ferrara: *La Pietà*.
(Fotografia Anderson).

mente decorata di ornati all'antica, e ne' pennacchi, entro medaglioni, si vedono l'*Arcangelo Gabriele* e l'*Annunziata*. Nella parte superiore del basamento, a due piani, piccoli fregi a



Fig. 523 — Londra, Galleria Nazionale.

Ercole da Ferrara: *La Madonna in trono fra i Santi Giorgio e Giovan Battista*.
(Fotografia Anderson).

chiaroscuro, entro clipei due teste di *Profeti* con turbanti, *Adamo ed Eva* nel mezzo in un rettangolo su mosaico a fondo dorato. Nella parte inferiore della base in piccole figure, la *Presentazione di Gesù al Tempio*, la *Strage degli Innocenti*, la *Fuga in Egitto*, ed altre istorie. Tutto il finto edificio marmoreo s'imposta sulla parete ornata di mosaico, e tra le tessere d'oro rilucono ai lati nell'alto le composizioni della *Maddalena ai piedi di Cristo in casa del Fariseo* e del *Sacrificio d'Isacco*.

Il trono, già immaginato nel quadro di Santa Maria in Porto come un altare sotto una vòlta e retto su due alti basamenti, qui si ripete; ma il baldacchino e lo schienale con bassorilievi vengon meno; e l'artista, abbandonato il vecchio schema di Cosmè Tura, aderge il gruppo divino sotto la vòlta a lacunari. Di dietro all'arcone, nel quadro di Santa Maria in Porto, cadono due larghe falde di tenda; così nell'ancona Strozzi, dove, tuttavia, appena si vedono stirate curvarsi dietro l'arco. In ogni modo ancora il pittore, pur modificandolo e riducendolo, serbò un elemento antico solo a lui proprio. Mantenne anche i due alti basamenti, ma tolse la stranezza del gradino aperto suggeritogli dal Tura. Già nel quadro di Santa Maria in Porto, per dar consistenza al basamento, invece di aprirlo nel piano inferiore, come fece il Tura, lo aprì nel superiore. Nell'ancona Strozzi i due basamenti son pieni: in quello più alto Adamo ed Eva ed i biblici Profeti; in quello più basso le istorie evangeliche. I Profeti, che Cosmè nell'ancona di Berlino aveva messi entro lunette prospicienti all'altare, prendon posto così nell'alto zoccolo del trono, di qua e di là dall'immagine del Peccato; e, invece delle lunette, in alto è espresso il Sacrificio di Isacco in cui era adombrato quello dell'Uomo-Dio; e a riscontro la scena della Redenzione umana, come è simboleggiata da Maddalena purificata dalla grazia divina. Invece delle figure di Santi disposte in due ordini alla maniera di Cosmè, vi aderse solo due Santi sul piano, togliendo alla



Fig. 524 — Lóndra, Galleria Nazionale.
Ercole da Ferrara: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Anderson).

composizione il carattere di apparato macchinoso, come di *tribunali* architettati per una sacra rappresentazione.

Modificando, riducendo, Ercole de' Roberti impresse così la forma sua propria, razionale, organica.

Nelle minori figure, più che nelle grandi, si trovano gli addentellati con le forme anteriori. Le teste dei Profeti entro clipei, quella di San Giuseppe che va dietro al somiero, ne ricordano alcune ossute e scarne nelle tavolette di Dresda. La testina dell'Annunciata monocroma ha la vòlta cranica consueta delle donne di Ercole; anche i manigoldi della strage degl'innocenti han richiami alla predella di Dresda; ed altri se ne trovano nel lunettone che già stava sulla pala d'altare degli Strozzi.

In esso (fig. 526) la testa cadaverica di Cristo corrisponde a quella di Liverpool, negli occhi addentrati e spenti, nelle carni stirate da morte, nelle nari e nelle labbra aperte, ne' lineamenti che si acuiscono. La testa di Maddalena è lo sviluppo di altre che già abbiamo descritte; e si ripete nella piccola rappresentazione in alto, nell'ancona Strozzi.

Tuttavia lo stile di Ercole de' Roberti si è amplificato; le forme che lasciavano intravedere il lavoro costruttivo, qui, presa libertà, trovati i passaggi di chiaroscuro, assurgono verso l'ideale del Cinquecento. Il Bambino sano e forte, la soave Madonna, San Giorgio, fiorenti di giovinezza, il Battista pietoso, ci rappresentano l'arte di Ercole de' Roberti giunta all'apogeo.

Come Lorenzo Costa, rinnovatosi al soffio della nuova primavera, eseguite le pitture della cappella Bentivoglio, trovò ampiezza e splendore nell'ancona di San Petronio del 1494 e nell'altra di San Giovanni in Monte del 1497, così Ercole de' Roberti, ispiratore di lui, di lui ben più forte e con maggior preparazione, sentì in sè l'umanità che si diffondeva nella pittura italiana, verso il limitare del nuovo secolo.

Lorenzo Costa in qualche tratto dell'ancona di San Giovanni in Monte ricordò quella degli Strozzi, che deve quindi



Fig. 525 — Londra, Galleria Nazionale.
Ercole da Ferrara: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Anderson).

considerarsi precedente al 1497, data del dipinto del Costa. La nobilitazione delle forme nell'ancona Strozzi fu, dunque, anteriore alla trasformazione avvertita nel Costa fin dal 1494.

Ercole da Ferrara che, come abbiamo già detto, fu più volte a Venezia per acquisto di colori, si accorse del rinnovamento dell'arte segnato dalla pala di San Cassiano di Antonello da Messina, del fervore de' suoi seguaci, principalmente di Alvise Vivarini, e della fioritura di grazia nelle forme di Giovanni Bellini. E come questo pittore, che in certo modo gli era stato esemplare, aveva trasfigurato i plastici modelli mantegneschi, così Ercole, movendosi pure nella cerchia delle forme irradiate da Padova, si avvolse di più candide vesti.

Il maestro che negli anni della giovinezza era giunto a celebrità, non poteva arrestarsi nel cammino, mentre attorno a lui si sorpassavano le tendenze quattrocentesche.

A Venezia, come a Firenze e a Roma, sentì il fervore di vita di quel periodo d'ascensione artistica. E fu il riposo dello spirito affaticato dalle intense ricerche, dalla lunga preparazione; fu quindi un distacco dagli elementi accessori della realtà, la quale rimase sostanziale, adamantino fondamento. Dalle aspre rocce sgorga una limpida fonte che le in-verdisce e le infiora.

Un passo avanti nella fusione del colorito si nota nel *San Giovanni Evangelista* della Galleria di Budapest (figg. 527 e 528). La giovanile figura, vista sino alle ginocchia, guarda pensosa all'ingiù, come sostando, con la penna in alto sospesa, trattenuta dolcemente dallo scrivere nel libro che sta tra le due dita semi-aperte. Dal paese, che si intravede giù ai lati, appena spunta la vetta di un albero a sinistra e la chioma di un altro a destra, così che la soave figura pare si elevi, come l'antico *San Giovanni Evangelista* della collezione Morelli, su dalla terra, nel cielo luminoso. Staccasi da quel chiarore, dall'azzurro solcato di nubi trasparenti, il bel manto di velluto rosso intenso, che forma



Fig. 526 — Ferrara, Collezione Massari, Ercole da Ferrara: Lunetta del quadro suddetto, *La Pità*.

larghe pieghe intorno al verde, pure vellutato, della tunica; e chinasi la bella testa con un nimbo crocesegnato, come



Fig. 527 — Budapest. Galleria Nazionale. Ercole da Ferrara: *San Giovanni Evangelista*.

quello del Redentore. Alte le sopracciglia, pieno il mento, i capelli cadenti a riccioli sugli omeri. La luce rosseggia sull'orizzonte, e si riflette sulle mani della sacra figura, illuminandone le nocche tondeggianti.

Nella testa gentile si possono riconoscere i lineamenti fiorenti di giovinezza del San Giorgio dell'ancona Strozzi, e quelli del San Giovanni nella *Pietà* del lunettone Massari. Se quest'ultima testa, similmente piegata, non avesse



Fig. 528 — Budapest, Galleria Nazionale.
Ercole da Ferrara: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Hanfstaengl).

il volto contratto dal dolore, sembrerebbe derivata da uno stesso modello, anche per il modo col quale l'ampia chioma ombreggia il Santo. La carezzevole figura sembra preparare l'ispirato *San Giovanni in Patmos* del divino Correggio. Non più l'Evangelista preso dai terrori del finimondo, bensì l'Apostolo che chinò la testa sul petto del Redentore nel

Cenacolo. L'umanità di Cristo spira nella nobile immagine. Già l'altra, eseguita in età giovanile, pareva elevarsi, girar dall'alto gli occhi sulla terra piantata di cipressi. La nuova immagine mantiene una simile positura, ma non si rileva sui marmi del fondo, bensì sull'aperto cielo. E così l'effetto pittorico è raggiunto senza l'aiuto di diaframmi dietro la figura, e le forme si presentano anzi più ampie e sciolte, inondate di luce.

Similmente nella *Deposizione* (fig. 529) dell'Ateneo di Ferrara, altro lunettone di ancona perduta, le forme prendono vigoria di sentimento e si staccano dalle linee simmetriche tradizionali. Da una parte Cristo morto, retto da Nicodemo; dall'altra Giovanni con le mani congiunte strette dal dolore. Nel mezzo apre in linea trasversale le braccia Maria, guardando la salma del figlio divino. La profondità degli occhi di Nicodemo, nascosti nelle ombre della tristezza, la pace che vela le palpebre chiuse di Cristo, lo sguardo lagrimoso di Maria e quello disperato di Giovanni orante, ci mostrano come Ercole da Ferrara giungesse nei suoi ultimi anni a una limpida visione dei progressi dell'arte nuova che già nell'ancona Strozzi aveva preannunciati.

Qui non vi è solo la potenza accresciuta del rilievo, l'intensificata espressione e lo studio de' contrasti; ma per virtù di essi le figure si staccano, si muovono, si dispongono libere nello spazio. Il dramma, che pareva trattenuto entro gli schemi della simmetria, erompe tra i singulti e le lacrime. La figura di Cristo si presenta intera sul funebre lenzuolo: non v'è il piede della Croce da cui è stato deposto; non v'è il sarcofago; non la folla delle pie donne e dei Santi; non il paese con la vetta del Golgota. La semplificazione, iniziata nel lunettone dell'ancona Strozzi, qui giunge al suo termine: la salma e il grido di tre anime.

Un'opera di Ercole de' Roberti rimasta incompiuta, la *Deposizione* (fig. 530), già nella collezione Santini, cui pervenne da San Benedetto di Ferrara, ora nel negozio Ta-

vazzi a Roma, fu condotta a fine da Bastiano Filippi, cinquant'anni e più dopo la morte del maestro. La Vergine, la Maddalena, il Cristo e San Giovanni appartengono a Ercole; ma in parte anche queste figure furono ritocche.

Numerose imitazioni e molti studi si fecero di Ercole de' Roberti, il più vantato tra i maestri ferraresi del Quattrocento e il più seguito fra tutti.

Della *Pietà* di Liverpool una copia in disegno esiste



Fig. 529 — Ferrara, Ateneo. Ercole da Ferrara. *La Pietà*.
(Fotografia Anderson).

nella collezione Beckerath a Berlino, col Cristo morto; ed esisteva una imitazione in pittura in due quadri del Mazolino, uno già nella collezione Weber ad Amburgo, l'altro nella Galleria di Kassel. Della predella di San Giovanni in Monte a Bologna esistono grandi traduzioni in tela, una delle quali era posseduta da J. P. Richter a Londra, e altre piccole in disegno nella Galleria Estense a Modena e nella collezione reale di Sassonia. Una copia di tavoletta con le storie di Melchisedech si trova nella collezione Chigi a Roma; e riproduzioni antiche di disegni di Ercole si vedono, una a

Parigi nel Louvre, proveniente dalla collezione de la Salle, con la *Strage degli Innocenti*, un'altra a Berlino nella collezione Beckerath, con la *Giustizia di Traiano*, e altrove ancora.

Nessuno degli imitatori ebbe il suo suggello nello improntar caratteri, nè la sua foga drammatica, nè l'arditezza de' suoi scorci, nè la signorilità ch'egli per ultimo trasfuse alle sue creature.

Solo un copiatore scintillante, Dosso Dossi, copiando la immagine del vecchio Duca Ercole I, in un quadro della Galleria Estense a Modena (fig. 531), ci dette la fedele riproduzione del carattere del protettore del Roberti, in un quadro dipinto dopo l'anno 1510, allorchè Dosso, fresco degli studi veneziani, scaldato da Giorgione, lavorò per i principi di Ferrara. Ercole I era morto nel 1502, e il Dosso lo ritrasse da una opera preesistente. Ed è forse quello stesso ritratto che nel 1524, secondo i registri della Corte, fu da lui eseguito. Si è ritenuto che l'abbia tratto da una medaglia, ma la vivezza dei lineamenti, quello sguardo fisso, scrutatore, quella precisione del vecchio costume, con la placchetta del San Rocco sul nero tocco del Duca, ci fanno supporre la derivazione dell'animata effigie da una perduta di Ercole de' Roberti.

La fama del Roberti risuonò altissima tanto che il Vasari nello scriver le *Vite* ricordò un solo pittore di nome Ercole: Ercole da Ferrara. Di lui tessè la vita, come solo fece per i maggiori artisti non toscani, e tra i corifei della pittura quattrocentesca lo collocò nel terzo Proemio delle sue *Vite*.

La critica moderna, evocato un altro pittore ferrarese, Ercole di Giulio Cesare Grandi, confuse i due nomi, quello consacrato dal Vasari che riassumeva gli echi della fama, e l'altro tolto dalla polvere degli archivî. Distinti poi i due nomi, rimasero ancora in parte confuse le loro attività anche per l'errore del Vasari. Ora, ricostruita l'opera di Ercole de' Roberti, essa ci appare veramente degna di tutti i superlativi



Fig. 530 — Roma, Negozio Tavazzi.
Ercole da Ferrara: *La Deposizione dalla Croce* (finita da Bastiano Filippi).
(Fotografia Anderson).

prodigati dal biografo aretino. E vedremo in seguito come il lavoro del Grandi, il quale veramente derivò dal Costa, fosse tale da non lasciare la gran traccia segnata dall'altro Ercole, nel riassunto vasariano degli sforzi artistici del Quattrocento.

Ercole de' Roberti corona gli sforzi di Galasso, di Cosmè, di Francesco del Cossa. Appartenente a una generazione successiva ai tre grandi, la sua arte salì con l'ascender dei tempi, e recò giovinezza alle forme toscane di Piero della Francesca e alle romane di Andrea Mantegna.

* * *

L'arte di Ercole de' Roberti ebbe grande diffusione a Ferrara e a Bologna. La sua personalità forte e nuova attrasse molti pittori, anche forniti di un'educazione artistica differente; e tale fu il caso di Baldassarre d'Este¹ che, iniziato a Milano, trovandosi poi a Ferrara, seguì alla fine come meglio poteva il suo grande esemplare. Il quadro della *Morte di Maria*, da lui eseguito per le suore di Mortara, ora nella collezione del Duca Massari, opera tra le ultime del pittore, mostra appunto la fusione degli elementi lombardi con quelli di Ercole; e così, mentre la composizione sembra spiegazzata a mo' di un rilievo lombardo, nelle singole figure, specialmente nelle teste, può vedersi l'impressione esercitata da Ercole.

Il mistero avvolse l'origine di Baldassarre che fu chiarito figlio illegittimo di Niccolò III d'Este, fratello naturale di Lionello, di Borso e di Ercole I. Nel 1461 ebbe dal Duca di Milano un passaporto per sè e due altre per-

¹ Bibliografia su Baldassarre d'Este: H. COOK, *Baldassarre d'Este*, in *Burlington Magazine*, 1911; F. MALAGUZZI-VALERI, *Baldassarre da Reggio e il suo ritratto del Duca Borso d'Este*, in *Rassegna d'Arte*, 1912; E. MOTTA, *Baldassarre da Reggio*, in *Archivio storico lombardo*, 1889; A. VENTURI, *Balthasar d'Este*, in *L'Art*, novembre 1884; ID., *Di chi fosse figlio Baldassarre d'Este*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1888, fasc. II; ID., *Baldassarre d'Este*, in *Kunstler-Lexicon herausgeg. von U. Thieme*, II.

sone. Più tardi, nel 1469, era ancora in Lombardia, come si rileva da una lettera che scrisse il Duca Galeazzo Maria



Fig. 531 — Modena, Galleria Estense.
Copia di Dosso Dossi da Ercole da Ferrara: Ritratto di *Ercole I d'Este*.
(Fotografia Anderson).

Sforza al pittore che lavorava nel Castello pavese, raccomandandogli di curare la buona esecuzione del ritratto suo

e di sua moglie nella camera che si decorava. Invitato a Ferrara in quell'anno dal Duca Borso d'Este, che probabilmente desiderava adoperarlo negli affreschi del gran salone di Schifanoia, prima di recarsi alla sede estense egli fu munito di una lettera del Duca di Milano, che lo raccomandava a Borso e gli faceva alte lodi per i servizî a lui resi come uomo valente nell'arte sua. Borso d'Este accolse la raccomandazione tanto da muovere il pittore a stabilirsi definitivamente a Ferrara. E questi, con licenza ottenuta a malincuore dal Duca di Milano il 7 ottobre di quell'anno, si partì con la moglie comasca e le sue robe su di un battello apparecchiato per ordine di Borso.

Morto Borso d'Este, gli fu dato incarico di portare il ritratto del principe defunto a Galeazzo Maria Sforza che l'aveva richiesto e che, ammiratissimo dell'opera, tenne alquanto Baldassarre per farsi a sua volta effigiare.

Era dunque in fama di buon pittor di ritratti. Nel 1477, volendosi contraccambiare agli Estensi il ritratto di Don Alfonso d'Este con quello di Anna Sforza, fu dato incarico a un maestro francese di dipingerlo; ma sdegnatosi costui, non sappiamo per quali ragioni, e ricusandosi di condurlo a fine, la Duchessa pensò allora di rivolgersi a Baldassarre d'Este. Ma intanto il pittore francese, venuto ad altri propositi, ripigliò il pennello per dar compimento al ritratto.

Baldassarre visse negli Stati Estensi dal 1469 al 1504, data probabile della sua morte.

Il Duca Borso lo tenne in grande stima, e lo colmò di favori. Quando Baldassarre d'Este si dispose a recarsi a Pavia per prendere la sua famiglia e condurla a Ferrara, il Duca gli fece anticipare venticinque fiorini d'oro. Nell'anno stesso 1469 trovasi inscritto fra i provvigionati della Corte, e gli vengono concesse sei *castellate* di vino ogni anno, sei moggia di frumento, letti, masserizie, utensili e alloggio nel palazzo del Paradiso. Un anno dopo, alli 10 maggio 1470, il duca Borso lo incontrò a Schifanoia, e gli donò

dieci ducati d'oro di Venezia. A lui fu concesso il privilegio di ritirare i dodici emolumenti mensuali ogni anno, senza che ne fossero ritenuti due, come ordinariamente soleva farsi per gli altri salariati. Firmava con l'impresa del diamantino o con l'aquila bianca, stemma dei marchesi d'Este. Nei memoriali e nei libri di spese ducali era chiamato *l'eccellente pittore del Signor*, oppure *nobil uomo mastro Baldassare*, oppure *nobil pittore e familiare di Sua Eccellenza*. Nel 1469 abitava, come abbiain già detto, nel palazzo del Paradiso confiscato alla famiglia dei congiurati Pio; poi abitò nel Castel Nuovo, e più tardi nel Castel Tebaldo, di cui fu governatore.

La fama di Baldassarre d'Este dovette esser ben grande, se negli ultimi anni del Duca Borso, egli e Cosmè Tura erano i due pittori ufficiali della Corte. Anzi, forse a causa dell'alta origine, sembra che talora fosse prediletto più di Cosmè, delle cui pitture, nella cappella di Belriguardo, venne eletto a stimatore.

Dipinse buon numero di ritratti dal 1469 al 1474. Ritrasse dal vero il Magnifico Antonio da Correggio, prima che questi, spogliato del dominio, s'allontanasse da Ferrara, fuggendo l'ira e la vendetta di Borso, contro al quale aveva ordito congiura. Conservava il Duca Borso nel palazzo di Schifanoia i ritratti di Galeazzo Maria Sforza e della moglie Bona di Savoia. Fece inoltre l'effigie di madonna Marietta, moglie di Teofilo Calcagnino, per essere inviata a Beatrice d'Este, sposa a Tristano Sforza, in Milano; e il ritratto del conte Lorenzo Strozzi, uomo di molta dottrina e fratello di Tito Strozzi, come pure quello di monsignor di Foy con un suo compagno.

Del Duca Borso riprodusse di frequente l'immagine: una volta in busto su d'una tela applicata a tavola; un'altra volta, pure in busto, per esser donato a monsignor di Foy; una terza volta in figura intera, cioè quello stesso ritratto che fu portato da Baldassarre d'Este medesimo, accompagnato

da due garzoni, al Duca Galeazzo Sforza, a ricordo del principe ed amico defunto. Non solo, chè nelle famose pitture della sala di Schifanoia egli ritoccò trentasei teste del Duca Borso, forse per accentuarne meglio la somiglianza, e altre teste ancora.

Tutti quei ritratti oggi sono incogniti, e neppure ci è dato ora negli affreschi di Schifanoia distinguer la sua mano. Oltre le trentasei teste di Borso, restaurate da Baldassarre, vi dovrebbero essere qua e là teste e busti da lui eseguiti originalmente; ma forse tutto questo era nelle pareti i cui affreschi caddero con l'intonaco, o anche era disseminato fra l'opera d'altri maestri. A lui si dovette ricorrere affine d'avere il ritratto somigliante d'alcuni dei personaggi rappresentati al seguito di Borso, poichè avendo egli effigiato molti cortigiani, la sua cooperazione diveniva preziosa ai frescantì, che nelle zone inferiori della sala dipingevano scene della vita del principe.

Ad Ercole I d'Este, dal 1471 al 1473, Baldassarre dipinse due ritratti, che furono mandati a Napoli per essere presentati alla corte aragonese e forse più specialmente a Eleonora d'Aragona, sua promessa sposa; e per ordine di lui, dipinse anche due ritratti di Fabrizio Caraffa, oratore napoletano a Ferrara.

Del ritratto d'Ercole I, a testimoniarne la forma, solo resta una medaglia fusa da Baldassarre nel 1472, la quale mostra nel diritto il busto del Duca, e nel rovescio lo stesso a cavallo. Si noti che a Baldassarre i ritratti venivan pagati due o tre cotanti più che a Cosmè Tura: ciò dimostra la fama o l'alta stima della valentia del pittore, o almeno la parzialità a riguardo del congiunto degli Estensi. La tela però ove Baldassarre d'Este raccolse i suoi sforzi, e che gli venne pagata duecento ducati d'oro, è quella di grandi dimensioni, la quale, cominciata sin da quando Borso era in vita, fu compiuta dopo il 1473. Rappresentava il duca Borso, Alberto d'Este, il conte Lorenzo Strozzi e l'altro favorito, Teofilo Calcagnino: tutti a cavallo e ritratti dal vero.

Mentre Baldassarre d'Este si trovava a Milano e presentava al duca Galeazzo Sforza il ritratto al naturale di Borso, i fattori ducali lo cancellarono dal ruolo dei salariati, e pretesero poi da lui la restituzione di ventisei lire a loro giudizio indebitamente pagategli. Ma il pittore ricorse al Duca, rammentandogli che la sua andata a Milano era di commissione di lui, e supplicandolo a volergli condonare il debito, tanto più che, dall'agosto sino al giorno in cui fu cassato dai ruoli, egli aveva tenuto con sè due garzoni che avevano sempre lavorato « *in la tella de V. S. che è in Castelnovo* ». Il Duca, con suo benigno rescritto, gli rimetteva il debito.

In quell'anno, cioè nel 1472, Baldassarre attese alla pittura di una cappella, nella chiesa di San Domenico a Ferrara, per commissione di Simone Ruffini di Milano, cittadino ferrarese, che nell'esercizio della mercatura ottenne ricchezze ed onori. Nella cappella dipinse i fatti della vita di Sant'Ambrogio, in tanti quadretti attornianti l'ancona, con l'effigie del Santo titolare, e torno torno i ritratti di Simone Ruffini committente, della moglie sua, di Antonio e Ambrogio suoi nipoti e del notaio Giovanni di Castello, che stipulò il contratto tra Simone e il pittore.

Nei patti era convenuto che non sarebbe stata sorpassata la somma di 140 ducati d'oro, e che le parti si sarebbero sottomesse al giudizio di Cosmè Tura, *excellentissimo pittore*.

Qualche anno dopo aver compiuto gli affreschi, Baldassarre d'Este dovette partire per Reggio, sua città natale, e lì, nella qualità di capitano di porta Castello, dimorò molti anni. Non ci è nota la causa che gli fece abbandonare Ferrara; ma sospettiamo che Ercole I d'Este, non troppo tenero de' suoi fratelli, legittimi o no, allontanasse lui, come tanti altri, dalla Corte.

Il Pistoia, altro capitano di una porta di Reggio, al tempo stesso di Baldassarre, ci raccontò co' suoi versi come

irrisoria fosse l'autorità di cui egli era insignito, e godette a metterla in canzonatura. Il pittore e il poeta dovettero trovarsi se non in uguali, certo in simili condizioni.

Un fatto che dimostra come Ercole I non dovette tenere Baldassarre d'Este in quel conto in che il suo predecessore lo tenne, si potrebbe ricavar da questo che mentre Borso, nei suoi ultimi anni di regno, ricorse sempre per ritratti a Baldassarre; Ercole, quasi subito, cominciò a richiederli invece a Cosmè, e già nel 1472, alla corte stessa di Napoli, egli inviò il proprio ritratto da questi eseguito.

Non sappiamo in quale anno Baldassarre si recasse a Reggio. Dopo il '73, non si trova ricordo di lui nei registri estensi, sino al 1486, in cui ci appare salariato della mas-saria di quella città, e col titolo di capitano di porta Castello. E come tale si ritrova anche negli anni seguenti sino al 1496.

Nel 1493 avvenne che il povero capitano ebbe vitupe-rata una figlia; e allora non trovò pace, finchè non ebbe ottenuta vendetta. Una lettera da lui scritta ad Ercole I spira odio e disperazione: in essa egli invoca il sanguinario terribile Zampante, capitano di giustizia, a punire i rei; in-voca per essi la forza. Aveva ordinato il Duca che i delin-quenti avessero, secondo giustizia, il meritato castigo; ep-pure, per esser quelli giovani di nobil famiglia, la giustizia pareva poco disposta a severità. Intanto il capitano si tro-vava deriso, minacciato, e sentiva chiamare con nomi ob-brobriosi la propria figliuola. Si era rivolto al Capitano e al Podestà di Reggio, ma alle sue querele non era stato dato ascolto; e i testimoni, pronti a nascondere il vero, erano pron-tissimi ad attestare il falso. Era Capitano di Reggio il conte Matteo Maria Boiardo, che, al dire di un suo famigliare

... i trascorsi d'un ardente amore
mai non punisce.

E così sembrando a Baldassarre che a vuoto andassero gli atti della giustizia, ed egli ne rimanesse con la vergogna

e le beffe, scrisse ad Ercole I che si dessero tratti di corda ai testimoni, e si mettessero i colpevoli nelle mani del capitano Gregorio Zampante, innanzi a cui tremavano perfino i figli e i fratelli del Duca, di quello Zampante chiamato « nemico di Dio e degli uomini », che fu scannato nella propria abitazione l'anno 1496. « Mi meraviglio », scriveva, « che io non mi ammazzi: se fossi stato un traditore non mi avrebbero mai dovuto fare tanto oltraggio! ». Scriveva la lettera di suo pugno, affinchè niuno avesse sentore di quel ricorso; e il Duca potesse far degna punizione dei colpevoli. Infine, prostrato, si firmava *schiavo delli vostri schiavi*, umilissima espressione, che fa degno riscontro a quella usata da ferrearsi nel supplicare il duca Borso, e cioè di *cani e scherani di Sua Eccellenza*.

Il Duca, ricevuta la lettera, impartì ordini più severi; cosicchè i colpevoli uscirono dalle mani della giustizia, mercè il pagamento d'una grossa multa; ma il pittore non dovette trovarsi più bene nella città sua, e pochi anni dopo fece ritorno a Ferrara, ove visse dal 1497 al 1504, anno probabile della sua morte.

Nel *Compendio delle ragioni del Fondaco* per l'anno 1497, si nota la somministrazione fatta a Baldassarre d'Este di panno e di calze alla divisa diamantesca; e nell'anno susseguente fu rimesso ne' ruoli de' salariati e investito dell'ufficio di capitano della porta e della rocca di Castel Tealdo, antico fortilizio sulla riva del Po.

Baldassarre d'Este non aveva lasciato di certo l'arte sua, nel tempo ch'egli fu lungi da Ferrara, poichè appena quivi ritornato egli si ripresentò a noi co' pennelli. Nel 1498 eseguì una Madonna in un muro del Castello, all'esterno, e mise mano a molte altre opere. Quelle che di lui si trovavano in Ferrara appartenevano verosimilmente a questo periodo, perchè nell'altro, in cui vi dimorò, attese principalmente a ritratti per la Corte. A questo periodo appartiene il ritratto creduto di Tito Strozzi.

Di un'altra opera di Baldassarre abbiamo notizia da una sua lettera del 1502, ove egli annuncia al Duca d'aver compiuto una tavola ordinatagli per le Suore di Mortara. Il quadro è quello rappresentante la *Morte di Maria* (fig. 532) posseduto già dal Lombardi, ora dal duca Massari, a Ferrara.

Vi si vede la Vergine stesa, con le mani conserte al seno, sul sarcofago, due angioletti con turibolo innanzi e gli Apostoli intorno. Uno di questi, San Tommaso, si tiene una mano sugli occhi, come per coprirli da gran luce, e con l'altra stende una cintura; San Pietro sta tutto assorto nella lettura dei salmi; gli altri Apostoli mostrano nelle contrazioni del volto, ne' gesti disperati, il dolore. In alto, fra una gloria d'angeli, il Redentore tiene sui ginocchi l'anima della defunta in forma di fanciulla. Il fondo del quadro è dorato a graffito, ed ha gli ornati gotici de' turiboli d'argento. Evidentemente il pittore seguì in qualche modo il progresso dell'arte, ma qua e là svela le antiche abitudini.

A Ercole da Ferrara s'inspirò nel disegno di alcune teste di Apostoli, come nel San Pietro leggente; serbò anche qualche ricordo del Tura, come nell'angelo a sinistra. Nell'insieme questa composizione arcaistica ha molto ancora di estraneo all'arte ferrarese e richiama i rilievi lombardi dell'Omodeo. Educato in Lombardia, dopo la lunga consuetudine coi maestri del suo paese, il pittore avvicinava, tuttavia, la sua arte alla loro.

Baldassarre d'Este in una lettera dell'aprile 1502 al duca Ercole, accennando alla tavola di Mortara, si lamenta assai di non aver ricevuto dalla ducal Camera per ben due anni e mezzo se non due paghe a denari, i quali non si potevano spendere pel divieto d'una grida ducale. Già Borso d'Este aveva ordinato che gli fosse data quotidiana mensa, castellate di vino ogni anno, frumento, letto, masserizie, alloggio. Ma il povero pittore poteva ben ripetere il motto proverbiale a Ferrara: non è più il tempo del duca Borso! Egli pregava il suo principe a volergli dare un paio di calze, una berretta,



Fig. 532 — Ferrara, Collezione Massari. Baldassarre d'Este: *La Morte di Maria*.
(Fotografia Anderson).

un tabarro, acciocchè potesse qualche volta presentarsi al cospetto di Sua Eccellenza. Era costume dei principi d'Este, a Natale, di vestir qualche povero; e Baldassarre, il nobile pittore, supplicava d'esser messo a godere di quell'elemosina. Riguardo alla mensa, il pittore si lamentava che il vino era scarso, che il frumento sapeva di pallore, e che il salame era marcio. Probabilmente il pittore esagerava per trovare benigno ascolto, ma sembra vera e sentita l'espressione sua, quando interrompe la richiesta per dire: *Ill.^{mo} sig.^r mio mi vergogno a chiedere questa elemosina*. Nella chiusura della lettera, il pittore si offriva, con o senza le grazie di Sua Eccellenza, sempre pronto a obbedire o servire.

Morendo probabilmente verso la fine del 1504, Baldassarre lasciò tuttavia robe alle figlie maritate a Reggio, e alla seconda moglie, del nobile casato de' Fogliani. Nel primo periodo in cui abitò Ferrara ebbe a garzone certo Andrea da Como, nel 1499 certo Bartolomeo figlio del fu Iacopo Benati di Parma.

Abbiamo veduto l'opera con la quale Baldassarre d'Este si presenta alla fine de' suoi giorni; recentemente ne è stata indicata un'altra del 1470 circa, cioè il *ritratto del duca Borso* (fig. 533), nella Collezione Trivulzio a Milano, e aggiungiamo i *due ritratti di coniugi* (figg. 534 e 535) in figura intera genuflessi, esistenti nel Museo Kestner di Hannover.

Questi tre ritratti richiamano alla mente una natura di artista simile a quella dello Zenale; un altro ritratto, invece, nella Collezione Cook (fig. 536), che è quello già supposto di Tito Strozzi, può ricordare in qualche modo una forma derivata da Alvise Vivarini. Esso porta la firma del pittore.

Infine un ritrattino forse a lui appartenente, nel Museo André a Parigi (fig. 537), ha qualche accento robertiano. Tutto ci ònon permette di farci di Baldassarre d'Este un'idea esatta, nè quella grande che i documenti potrebbero suggerire.

Tra la pittura lombarda e la ferrarese stette incerto e non riuscì ad affermarsi in modo alto e degno.¹

* * *

Boccaccio Boccaccino, secondo il Campori, era figlio di Antonio di Boccacci da Cremona, che servì come ricamatore alla corte estense per 34 e più anni. La supposizione è ragionevole, e spiega in certo modo come il duca Ercole I si movesse a raccomandare allo Sforza il pittore carcerato. Un fatto certo, e artisticamente molto importante, originato dalle relazioni delle due corti degli Estensi e degli Sforza, è l'andata del Boccaccino a Ferrara. Nel 1497 il pittore, non sappiamo per quali ragioni, giaceva in carcere; ma l'oratore estense in Milano, mercè le fervide raccomandazioni del duca Ercole, gli ottenne la libertà. « L'ho in casa mia », scriveva l'oratore estense Antonio Costabili, « ove el starà per X o XV zorni per expedire certe sue cose. Et poi vederò mandarlo a Ferrara, ove credo verà volentieri per ringratiare Vostra sublimità, la quale conforto à non lo lassare partire se prima la non vede dele opere sue ». Attestava poi l'oratore come fosse grande la fama del Boc-

¹ Il Baruffaldi parla anche di un gran quadro di Baldassarre collocato nella chiesa degli Angioli sin dal 1470; ed ei lo vide nel piccolo chiostro contiguo alla chiesa, in condizioni assai deprecabili. Il quadro mostrava le due figure di San Tommaso d'Aquino e di Santa Caterina, e la firma stessa *Baldassaris Estensis opus*. La data 1470 però ci sembra sospetta, poichè la chiesa degli Angioli fu costruita negli ultimi anni della vita di Ercole I. Altri due quadri firmati da Baldassarre vide il Baruffaldi: una *Storia sacra* nella chiesa della Consolazione, e che il Barotti poi indicò per una Maria Vergine con diversi Santi; e una predella, nelle mani dell'abate Carlo Lalli, uditore della Rota di Ferrara, in cui si vedeva il funerale d'una monaca, la storia di Simon Mago e la Samaritana al pozzo.

Cesare Cittadella fa ricordo d'alcuni paesetti rovinati, nella sagrestia del Duomo; di un crocifisso dipinto ad olio nel monastero di Sant'Antonio, con la firma del pittore; di un Salvatore in atto di portar la croce, nel monastero di San Silvestro; infine, di una piccola Madonna nell'altro di Santa Caterina da Siena.

Il Laderchi fra le opere d'incerti nota, nella sua descrizione della Galleria Costabili, un ritratto in tela del duca Borso Estense di autore a lui contemporaneo ma ignoto. Per quanto risulta dagli studi dei libri di spese ducali, Baldassarre soltanto ne riprodusse più volte l'effigie, tanto che abbiám sospetto che quella fosse opera sua; ma più nulla si conosce del ritratto della collezione che fu dispersa ai quattro venti.

caccino a Milano, e confrontandolo con Ercole de' Roberti che per anni parecchi era stato il pittore ufficiale degli Estensi: « Io thengo, diceva, che non solu el sii bono come era her-



Fig. 533 — Milano, Collezione Trivulzio. Baldassarre d'Este: *Ritratto di Borso d'Este*.
(Fotografia Alfieri e Lacroix).

cule ma anche molto migliore ». Il Boccaccino andò difatti alla Corte Estense, ed Ercole I gli pagò graziosamente l'affitto d'una casa, ch'ei tenne nel 1498-99. Nel marzo del 1499 concorse insieme con Lorenzo Costa, Lazzaro Grimaldi e Nicola Pisano all'ornamento della cattedrale ferrarese; e del



Fig. 534 — Hannover, Kestner-Museum.
Baldassarre d'Este: Ritratto di gentiluomo orante — (Fotografia Bruckmann).



Fig. 535 — Hannover, Kestner-Museum. Baldassarre d'Este: Ritratto di Signora orante.
(Fotografia-Bruckmann).



Fig. 536 — Richmond, Galleria Cook, Baldassarre d'Este: *Ritratto virile*.

lavoro fu giudice Andrea Mantegna. Nell'ottobre e nel novembre di quell'anno riceve dono di raso argentino e di raso nero veneziano; nel 1500, ai primi dell'anno, ci appare nella lista de' salariati, e poi non abbiamo alcuna notizia di lui a Ferrara. Il Campori spiega la partenza del pittore da questa città, raccontando come ai primi del 1499 egli si facesse reo dell'uccisione della moglie adultera, fatto per cui Sigismondo Fanti collocò il pittore nella *rota della Ira*; ma quasi per un anno, dopo quell'uccisione, egli rimase a Ferrara, e qualche altra causa, o qualche conseguenza dipendente dal delitto, si aggiunse a costringerlo a mutar sede.

Del suo primo periodo di attività artistica possiamo solo annoverare l'*Andata al Calvario* della Galleria di Londra (fig. 538), dipinto nel quale tra gli altri influssi si rivela quello di Ercole de' Roberti.

Si ispirò principalmente agli affreschi della Cappella Garganelli, come può vedersi dal confronto col disegno citato di Ercole in Berlino.

Il Boccaccino iniziò Benvenuto Tisi detto il Garofalo. Una lettera edita dal Baruffaldi farebbe supporre che sin dal 1499 il Cremonese avesse tenuto nello studio il giovane pittore; ma quella lettera o fu inventata dallo storiografo ferrarese, o ebbe altra data posteriore, che deve farsi discendere al tempo in cui il Boccaccino lavorò negli affreschi della cattedrale cremonese. Alcuni quadretti, sparsi nelle gallerie d'Europa, realmente fanno pensare agli esordî del Garofalo sotto l'influsso del Boccaccino; ma essi non danno certezza assoluta, mancando il punto di partenza, ad esempio la *Madonna col Bambino* della Galleria Estense di Modena (fig. 539), attribuita al Panetti. Più verosimilmente è del Garofalo una *Madonna col Bambino* (fig. 540) nella Galleria del Campidoglio a Roma. I ricordi del Boccaccino si manifestano nella testa della Vergine tondeggiante e negli occhi circolari; le forme iniziali garofalesche s'intravedono nel di-

segno del fanciullo con la fronte enorme, nel lumeggiare dei capelli con sprizzi di luce o tratteggini di giallo dorato. Così nel paesaggio vedesi in embrione e con sincerità primitiva quello adottato dal Garofalo in seguito, col monte azzurro



Fig. 537 — Parigi, Museo André.
Baldassarre d'Este (?): Ritratto — (Fotografia Bulloz).

conico nel lontano, le case illuminate di bianco nei profili e i piani erbosi giallicci.

A po' per volta avrebbe dimenticato quegli influssi seguendo un maestro ferrarese costesco, forse Ercole Grandi. Così si pensa osservando il quadretto della Galleria Layard a Venezia, la *Vergine in trono tra i Santi Domenico e Caterina da Siena* (fig. 541). Il Bambinello sulle ginocchia

della Vergine ha appena il ricordo del Boccaccino, ma basta questo ricordo per togliere al quadretto l'attribuzione al Grandi e far sospettare ch'esso sia opera primitiva del Garofalo. Ma questo pittore esce dai confini del nostro studio;



Fig. 538 — Londra, Galleria Nazionale. Boccaccio Boccaccino: *Cristo sul Calvario*.

e ne abbiamo parlato soltanto perchè connesso all'arte giovanile del maestro cremonese che seguì gl'influssi di Ercole da Ferrara.

* * *

Michele Coltellini, ferrarese, ci viene innanzi al principio del secolo XVI, e s'aggira nell'orbita del Roberti. Apparteneva probabilmente alla famiglia de' lavoratori di coltelli,

che più volte trovammo nominati nei registri degli Estensi nel Quattrocento. I Coltellini nel Cinquecento accudirono in-



Fig. 539 — Modena, Galleria Estense. Garofalo (?): *Madonna col Bambino*.
(Fotografia Anderson).

vece principalmente a fabbricar maschere; e i mascherari di quella famiglia tennero in quel secolo il primato nell'industria loro a Ferrara. Michele Coltellini stesso ci appare varie volte, come fornitore di cose per mascherate, e nel 1520,

ad esempio, fornì una chioma da cavallo e una barba posticcia per Santino, buffone del cardinale Ippolito I.

Pittore, s'incontra per la prima volta nella tavoletta, da-



Fig. 540 — Roma, Galleria del Campidoglio. Garofalo: *Madonna*.
(Fotografia Alinari).

tata 1502, che il Baruffaldi citò come esistente nella chiesa di San Paolo, che il Laderchi vide di poi nella raccolta



Fig. 541 — Venezia, Galleria Layard. Garofalo (?): *Madonna fra due Santi*.
(Fotografia Alinari).

Mazza, e che fu quindi nella collezione Santini di Ferrara, oggi dispersa. Rappresenta il *Transito della Vergine* (fig. 542), circondata dagli apostoli. Maria giace con le braccia conserte al seno, e gli apostoli stanno in atto di disperazione e di dolore.

Nel fondo si vede una città alabastrina sulle acque, nell'indietro boscaglie, poi laghetti, poi monti azzurri a picco, infine monti nevosi lontano, bianchi nelle parti in luce, azzurrini nelle parti in ombra.

Il quadro mostra la derivazione di Michele Coltellini da Ercole de' Roberti; e parecchie figure ripetono i tipi di questo maestro, ma smagriti e disseccati così da far pensare che il pittoruccio avesse anteriormente una preparazione dal maestro ritardatario. Le nubi arcaiche, a nastri, che si vedono nel cielo ne sono un indizio.

Circa del tempo del *Transito* è il quadro della Pinacoteca di Ferrara, diviso in varî scompartimenti: nel mezzo, la Madonna in trono col Bambino sulle ginocchia e alcuni angeli attorno; Santa Maddalena e San Girolamo nei due campi laterali; l'Annunciazione della Vergine, un Santo Monaco e un Sant'Eremita nella parte superiore.

In questo dipinto le figure sono ossute e scarne, con forti zigomi, con occhio incavato, come in quelle del *Transito*; la figura di San Girolamo, con lunga e spessa barba tondeggiante e appuntita, è uguale a quella di uno degli apostoli; l'orecchio è disegnato ad angolo, col vertice opposto alla cavità auricolare, tanto nell'uno che nell'altro quadro; e così vedesi in entrambi certo colore speciale dei manti di un rosso fegato, così certe nubi o cirri a nastri, così certe speciali rimboccature delle vesti e dei manti, così le lunghe mani dalle dita contorte.

Un altro quadro di quel periodo, la *Presentazione al Tempio*, è nella Galleria dell'Accademia di Bergamo, con gli stessi caratteri stereotipati: l'orecchio triangolare, le dita della mano lunghe e sottili, gli occhi con pupille nere, incavate. Con un'altra opera del Coltellini ha strettissima rela-



Fig. 542 — Ferrara, già nella Collezione Santini.
Michele Coltellini: *Il Transito di Maria*.

zione il quadro descritto, cioè le due Sante, *Lucia ed Apollonia*, già nella collezione Barbi-Cinti in Ferrara. La testa di Santa Lucia è perfettamente uguale a quella della Vergine nella *Presentazione*, e così il fondo è il medesimo in questo, come negli altri quadri citati.

Il Coltellini in questi dipinti, come nell'altro della Pinacoteca di Berlino, rappresentante il *Redentore benedicente fra quattro Santi* (fig. 543), segnato *Michaelis Coltellini opus . MCCCCCIII . PESTIS TPRE* (*pestis tempore*), dimostra di essere un riduttore delle forme nobili e grandi di Ercole da Ferrara. Anche nel quadro di Berlino trovasi la solita figura barbata, osservata in un apostolo del *Transito*. Con queste opere si delinea la prima maniera del Coltellini, il quale nel 1503 o nel 1504 si recò a Bologna.

Ne fa fede un quadro, la *Madonna in trono e Santi* (fig. 544) giunto dalla chiesa di San Giov. Battista alla collezione Santini, firmato: MICHAELIS | CORTELINIS | MCCCCCIIIIII. Il pittore in questi quadri, divenuto torbido e rossiccio nelle carni e nel colore in genere, fa più arricciolati i capelli delle figure e li ravviva con lumi d'oro, dimostra d'aver perduto molto della maniera originale. Ha veduto il quadro del Perugino a Bologna, e malamente si sforza di riprodurre il San Michele da quel dipinto, chè resta ben lungi dalla eleganza dell'Umbro. Nella figura del San Giovanni Battista s'ispirò all'arte del Costa e specialmente del Francia, i quali allora signoreggiavano la pittura a Bologna.

* * *

Domenico Panetti, secondo la comune credenza, nacque tra il 1450 e il 1460; ma non si conosce il pittore se non dalla soglia del Cinquecento. I suoi quadri dimostrano tutti ch'egli deriva da Ercole de' Roberti. Una delle sue opere migliori, già nella chiesa di Santa Maria di Bocche, poi nella quadreria del conte F. von Redern, ora nella Colle-



Fig. 543 — Berlino, Museo. Michele Coltellini: *Il Redentore e quattro Santi*.
(Fotografia Hanfstaengl).

zione Kaufmann a Berlino, ha la data del 1503. Un'altra data riferentesi al Panetti si ricava dalla cronaca di Mario Equicola, il quale, il 12 di luglio 1509, notò avere l'artista allora condotto a fine la pittura de' miracoli di San Maurelio nella chiesa di San Giorgio. Nel 1511 dipinse un gonfalone per la Confraternita della Morte a Ferrara. Nel febbraio del 1513 era già morto, poichè la sua vedova passava a seconde nozze. Tali date si hanno intorno al Panetti, e dubitiamo quindi che sia troppo recondito l'anno 1460, o il periodo 1450-1460, nel quale si volle nato.

L'ancona della Raccolta Kaufmann (fig. 545) ci mostra il pittore, derivato da Ercole, già sotto gl'influssi di Lorenzo Costa. E di Ercole maestro non è più chiaro indizio se non nella dolce giovanile figura di San Giorgio cavaliere.

L'adusto San Girolamo dell'ancona Kaufmann ritorna nel quadro della Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo (fig. 546), nel quale è anche una larghezza che andrà scemando in seguito nell'accostarsi sempre più al Costa. Scema nella *Pietà* di Berlino (fig. 547); dove si restringono sempre più le forme dell'antico prototipo. Perde espressione e forza, sempre più nella *Visitazione* (fig. 548) e nell'*Annunciazione* della Galleria di Ferrara (fig. 549). È un continuo raffreddamento nella vita de' suoi personaggi sacri. Le convenzioni ne trattengono i moti e par che li soffochino. Il debole pittore nascondeva sotto la lucentezza delle mestiche la povertà dell'ingegno; elaborava santi e sante quasi meccanicamente, e tutta la sua opera, non senza tecnici pregi, lascia sentire il lavoro macchinale, più l'industria che l'arte:

* * *

Ludovico Mazzolino¹ già s'esplica ne' primi anni del Cinquecento e si trova a fianco di Ercole Grandi, di Nicola

¹ Sul Mazzolino, vedi A. VENTURI, *Ludovico Mazzolino*, in *Rassegna Emiliana*, volume II, fasc. I, Modena, 1889; *Id.*, *Ludovico Mazzolino pittore della chiesa di Santa Maria degli Angioli in Ferrara*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1889, fasc. II, pag. 86; *Id.*, *Ludovico Mazzolino*, in *Id.*, 1890, fasc. XI-XII.



Fig. 544 — Ferrara, già nella Collezione Santini.
 Michele Coltellini: *Madonna in trono e quattro Santi*.
 (Fotografia Anderson).

Pisano e d'altri giovani pittori nella corte. Nel 1504 dipin-
geva, per commissione degli Estensi, a Santa Maria degli
Angioli; e negli anni seguenti 1505-1507 dipinse i camerini



Fig. 545 — Berlino, Collezione Kaufmann.
Domenico Panetti: *Madonna in trono e quattro Santi*.

della duchessa Lucrezia Borgia in castello, nella guardaroba;
e continuò a lavorare per la chiesa suddetta. Ora vien chia-
mato *Bigo manzulìn*, ora *Bigo mazòli*, e più frequentemente
Iodovigo mazòli e *Iodovico mazolino*.



Fig. 546 — Bergamo, Galleria dell'Accademia. Domenico Panetti: *Tre Santi*.
(Fotografia Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo)

Nel 1508 aveva dipinto otto cappelle nella chiesa di Santa Maria degli Angioli, la nave che si stendeva innanzi ad esse, e i pilastri della nave maggiore; nello stesso anno insieme col Panetti e con Bartolomeo da Venezia, stimò un'opera di Gabriele Bonaccioli nel Duomo ferrarese. Dal 1518 al 1522 lavorava in Ferrara. Dipinse per Sigismondo d'Este nel 1520 due quadri, la *Natività* e la *Disputa nel Tempio*; per il card. Ippolito II fece la *Circoncisione*, gli *Apostoli nel mare di Genezaret* e una *Madonna*. Nel 1524, lasciata Ferrara e recatosi a Bologna, su commissione di Francesco Caprara, dipinse un quadro, *Gesù fra i Dottori*, grandemente lodato dal Vasari, da Baldassarre Peruzzi e dal Lamo, per la chiesa di San Francesco; ora è nel Museo di Berlino. Nello stesso anno eseguì pure un *Cristo tra i Farisei*, per Girolamo Casio poeta e collezionista; è ora nella Galleria Raczkinski, a Berlino. Al principio del 1530 certamente non era più tra i vivi. Forse era morto durante la peste che infuriò su Ferrara nel 1528, anno in cui aveva fatto testamento.

Le date autentiche ne' suoi quadri esistenti vanno dal 1509 al 1526.

Nonostante però che si possa stabilire come il Mazzolino già fioriva col Panetti, col Grandi ed altri ferraresi, al principio del Cinquecento, pure non è rimasta pittura di lui che sembri appartenere agli ultimi anni del periodo di Ercole I. Quelle sue *Natività* con piccole figurine, que' suoi santi con grosse teste e folte sopracciglia inarcate, que' suoi nudi con infocate carni, sembrano tutte opere posteriori ai primi anni del secolo.

Una delle sue pitture più antiche è la grande ancona d'altare della galleria di Ferrara, la *Nascita di Gesù*, in cui mostra la sua educazione iniziata da Cosmè Tura e dal Roberti, rinnovellata dagli esempi del Francia e del Costa. Ma il pittore non vi rivela la finezza che recò ne' piccoli



Fig. 547 — Berlino, Friedrich-Museum. Domenico Panetti: *Pietà*.
(Fotografia Hanfstaengl).



Fig. 548 — Ferrara, Pinacoteca. Domenico Panetti: *La Visitazione*.
(Fotografia Alinari).



Fig. 549 — Ferrara, Pinacoteca. Domenico Panetti: *Annunciazione*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 550 — Roma, Collezione Chigi. Mazzolino: *Adorazione de' Magi*.
(Fotografia Anderson).

quadri, e riesce poco piacevole con quelle sue carni accese e quel paesaggio che sembra cadere sopra le figure.

Ben più delicato è nella *Santa Conversazione* della galleria di Londra, con quella testa gradevole di madonnina, coi finì monocromati de' fregi del fabbricato. Il disegno è tondeggiante, e questo lo distingue essenzialmente dai contemporanei.

I suoi quadri furono prediletti dai Cardinali romani, che ne fecero bottino quando, cacciati da Ferrara gli Estensi, vi risiedettero nella qualità di legati pontifici. Nella collezione Chigi è una finissima *Adorazione dei Re Magi* (anno 1512) (fig. 550); in quella Doria, una *Disputa di Gesù nel tempio*, ove è ben resa la confusione, la sorpresa, lo stordimento dei Dottori e l'umiltà della Vergine. Il fabbricato bianco del fondo ha ornati a chiaroscuro, che sembrano d'alabastro, con ombre leggiere; le coperte di libri, le vesti, gli ornati di mobili sono rischiarati da tratteggini d'oro. Nella stessa Galleria si conserva del Mazzolino una *Pietà* molto ritoccata e una *Strage degli Innocenti*. Nella Galleria del Campidoglio, un'altra *Disputa di Gesù nel tempio*, già attribuita a Filippo Lippi, nella quale trovasi, come nel quadro del principe Chigi, un putto con un civettone e una scimmietta; e un'altra *Natività*. Finalmente nella Galleria Borghese parecchi quadretti gli appartengono, tra gli altri l'*Adorazione dei Magi* (fig. 551).

In tutte le opericciuole del Mazzolino si notano gli stessi caratteri, si distinguono costantemente i medesimi tipi.

Figure senili con largo cranio, da cui escono talora ciocche di capelli, simili a fasci di fibrille; o teste con folte chiome, svolazzanti, ora corvine, ora con tinte verdi, generalmente rossiccie. Teste muliebri tonde, color di cera, con occhi spesso socchiusi, occhi e guancie rosseggianti come per pianto; fanciulli con enormi coscie, con braccia in arco; santi con nimbi e pagliuzze d'oro. Colore di carne infocata, di rame negli uomini; vesti rosse, azzurre, aranciate, verdi,

bianche con ombre violette, talora lumeggiate d'oro; occhi tondi, di gufo, come offesi dalla luce, nascosti sotto le so-



Fig. 551 — Roma, Galleria Borghese. Mazzolino: *Adorazione de' Magi*.
(Fotografia Anderson).

pracciglia; sguardi con espressione energica, ma senza direzione precisa, divergenti dal centro dell'azione. Forme tondeggianti con pieghe a segni e a contorni che son tutto

un sistema di curve: di lontano lasciano l'impressione di cataste di palle variopinte.

Dietro le figure o una capanna primitiva, o una grotta che s'apre tra una densa selva, o la base di una torre su cui si arrampica la vite, germogliano muschi di tra i crepacci e arrestano il volo rondini e colombe. E lontano, monti azzurrini, illuminati da luce di tramonto, con ai piedi e lungo il pendio case e templi, tra le cui finestre s'intravede l'azzurro dei monti, sì da sembrare edifici trasparenti di alabastro e di cristallo, o anche cascate di acqua illuminate dalla luna. Ma, generalmente, un edificio chiude le composizioni a guisa di ricco portale, coronato da un medaglione recante scritte ebraiche, reminiscenza del Tura, e con figure di spettatori che guardano giù dal cornicione.

Gli ornati, sottili, fini, cenerognoli nelle parti architettoniche, sono dorati negl'intagli e nelle tarsie degli arredi e in molti particolari, finanche nelle calze del pastore che adora il bambino Gesù.

Questi caratteri di tutte le opere del Mazzolino si possono rilevare facilmente nella *Natività* (fig. 552), della Collezione Layard, a Venezia, e in due tavole, una nell'Alte Pinacothek di Monaco di Baviera (fig. 553), l'altra nella Pinacoteca di Torino (fig. 554). Quest'ultima ha la inquadratura antica dipinta dal Garofalo, maestro che nella giovinezza dovette avere rapporti per comunanza di educazione col Mazzolino.

Abbiamo già accennato come in due quadretti, uno a Kassel, l'altro già ad Amburgo, nella Collezione Weber, si trovino determinati i ricordi di Ercole de' Roberti; ma tutti gli esempî, anche gli altri di Lorenzo Costa e del Francia, si confusero in una strana convenzione di figure rosse tondeggianti.

* * *

Fra i seguaci di Ercole vanno annoverati l'autore del *San Girolamo* (fig. 555) in abito cardinalizio, della Galleria di

Ferrara, ascritto al Tura, notevole per l'energia della forma, e quello dell'ancona della Galleria di Berlino (fig. 556), la *Madonna tra quattro santi* (col titolo: Ferraresisch um 1480).



Fig. 552 — Venezia, Galleria Layard. Mazzolino: *Natività* — (Fotografia Anderson).

In essi la primitiva educazione del Tura va leggermente modificandosi secondo la riforma robertiana.

Un altro anonimo maestro che eseguì la *Pietà* della Galleria di Dresda, tenne presente la *Pietà* del Roberti, ora a Liverpool, tuttavia senza intenderne l'alto significato.

Come creato di Ercole è ricordato dal Vasari Guido Aspertini bolognese. Ma di lui, morto in giovane età, non è



Fig. 553 — Monaco, Alte Pinacothek. Mazzolino: *Sacra Famiglia*.
(Fotografia Hanfstaengl).

notizia, se non di una *Crocifissione*, già nel portico distrutto di San Pietro in Bologna.

Meglio assai un altro seguace colorì il dittico della Galleria di Londra, da una parte la *Natività*, dall'altra *Cristo*



Fig. 554 — Torino, Pinacoteca. Mazzolino: *Madonna e Santi* — (Fotografia Anderson).

nel sarcofago, assistito da due Angioli e adorato da San Girolamo (figg. 557 e 558). È l'opera d'un miniatore di stragrande finezza, probabilmente lo stesso che eseguì il *Cenacolo*, pure nella Galleria Nazionale di Londra,

Sembra che ad Ercole da Ferrara si ispirassero, oltre questo, parecchi altri miniatori ferraresi. Uno eseguì la *Flagellazione di Cristo*, nella Collezione Cook, a Richmond, e la *Madonna in trono fra i Santi Cosma e Damiano*, presso Martin Conway, a Londra.

Altro miniatore¹ che segue il Roberti si incontra nel messale della Rovere, nel Museo Civico di Torino.

Pure un miniatore fu aiuto di bottega a Ercole da Ferrara nella dipintura di un cassone, del quale si vede il frammento nella Galleria Estense di Modena, *Lucrezia che si uccide alla presenza di Bruto e Collatino* (fig. 559). I tipi nel quadretto sono corrispondenti a quelli di Ercole; ma la immobilità delle figure e la finissima cura veramente propria di miniatore con cui sono eseguiti i menomi particolari dell'armatura e gli ornamenti ricavati da camei nei gambali, fanno pensare ad un aiuto esperto nell'arte del minio.

Di un altro seguace del Roberti, e che era stato educato dal Mantegna, Gian Francesco de' Maineri da Parma, parleremo più tardi. Morto Ercole, a lui si ricorse per la continuazione dell'ancona d'altare da quello iniziata, per Clara Clavee di Valenza: lo abbiamo detto. In Ferrara, ove risiedette, fu caro alla Corte estense come poi a Isabella in Mantova.

* * *

Lorenzo Costa,² ferrarese, nacque, secondo quanto si suppone, circa il 1460, e fu educato da Cosmè Tura, come dimostra un quadro dov'è la scritta col suo nome, in ebraico, nella Galleria di Dresda.

¹ A. VENTURI, *Museo Civico di Torino. Alcune miniature*, in *Le Gallerie nazionali italiane*, III, 1897.

² Bibliografia su Lorenzo Costa: F. GEREWICH, *Sull'origine del Rinascimento pittorico in Bologna*, IV, in *Rassegna d'Arte*, dicembre 1907; Id., *Lorenzo Costa*, in *Allgemeines Lexicon der bild. Kunst* herausgeg. v. U. Thieme, vol. VII; C. R., *Nuovi Documenti. Lorenzo Costa*, in *Archivio stor. dell'Arte*, 1892, fasc. II, pag. 137; A. VENTURI, *Lorenzo Costa*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1888, fasc. VII; Id., *Nuovi Documenti. Raccomandazione a pro di Lorenzo Costa e de' suoi fratelli*, in *Id.*, fasc. VIII, pag. 328.



Fig. 555 — Ferrara, Pinacoteca.
Seguace del Tura e di Ercole da Ferrara: *San Girolamo*.
(Fotografia Anderson).

Già nel 1483 lavorava a Bologna, se dobbiamo credere al Ghirardacci, il quale nella sua cronaca lasciò scritto ch'ei dipinse *a concorrenza di altri molti pittori famosi e con grandissima arte*, nel palazzo Bentivoglio, la rovina di Troia, *cosa da tutti stimata in quei tempi miracolosa*. Ma il palazzo fu messo a sacco e distrutto, quando furono cacciati da Bologna i Bentivoglio, e così sparirono le tracce dell'opera primitiva del Costa. Nell'85 egli figurava a Bologna come testimonia in un atto giudiziario;¹ nell'86 vi risiedeva in una casa della Piazzetta di Porta Ravegnana; nell'88 dava mano a dipingere nella Cappella Bentivoglio intorno al trono della Vergine, la famiglia di Giovanni II Bentivoglio. In seguito, di fronte a questa rappresentazione, fece i *Trionfi del Petrarca*, i quali furono compiuti nel 1490, a detta del Lamo.

I *Trionfi del Petrarca*, ch'ebbero frequenti illustrazioni nel Quattrocento, e che spesso furono rappresentati sui cassoni nuziali, trovarono nel Costa un artista che seppe interpretarli con erta larghezza, un traduttore ispirato dagli umanisti, i quali avevano dato diffusione al Poema, pubblicandolo coi commenti del Filelfo, del Poggio, di Bernardo Licinio e di altri.

Un'altr'opera de' primi tempi del Costa, secondo il Gozzadini, si ritrovava nella principesca villa di Poledrano, già proprietà dei Bentivoglio, presso Bologna, nella lunetta di un arco, con la rappresentazione della Vergine e del divin fanciullo fra le braccia, e con l'iscrizione IOANNES BENTIVOLVS II. ER. FECIT ANNO DOMINI MCCCCLXXX.....

Per un'altra delizia dei Bentivoglio, il Casino della Viola, Lorenzo dipinse scene mitologiche, andate perdute. Nel '92 lavorò attorno alla gran pala d'altare della Cappella dei Rossi, ora Baciocchi, in San Petronio, rivelando il profondo

¹ Il MALAGUZZI (*La Scuola del Francia*, in *Rass. d'Arte*, 1901) indica Lorenzo Costa presente in Bologna ad atti giudiziari, oltre che nel 1485, negli anni 1488, 1489, 1490, 1497, 1510 e 1511. In questi due ultimi anni la presenza del Costa dovette essere di breve tempo.

rivolgimento dell'arte sua, quale pure si nota nell'ancona di San Giovanni in Monte, dipinta nel 1497, collocata nella Cappella Ghedini o Ercolani.

Nel '99 si trovò a Ferrara per eseguire alcune figure nel coro della Cattedrale insieme col Boccaccino, Nicola



Fig. 556 — Berlino, Friedrich-Museum.

Seguace del Tura e di Ercole da Ferrara: *Madonna e quattro Santi*.

(Fotografia Hanfstaengl).

Pisano e Lazzaro Grimaldi, reggiano, e fece in quell'occasione una pittura pel Duca; ma a Ferrara non dovette starsene lungamente neppure in quell'anno, poichè la data si legge nella predella di Brera, che ornava la celebre ancona del Francia dipinta per la chiesa della Misericordia in Bologna, d'ordine di Antonio Galeazzo protonotario, figlio di Giovanni II Bentivoglio.

Presto dipinse il gran quadro dell'altar maggiore di San Giovanni in Monte, la *Incoronazione della Vergine*, compiuto verosimilmente nel 1501.

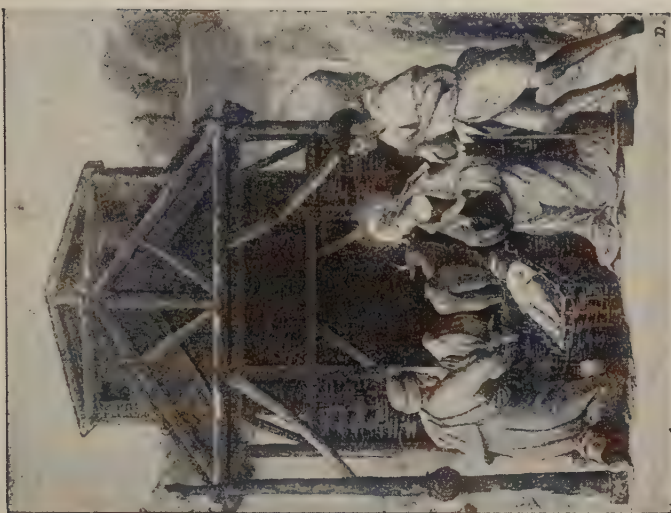
Altre due opere del Costa con la data del 1502 si trovano, l'una a Bologna nella Pinacoteca, *San Petronio in trono tra i Santi Francesco e Antonio da Padova*, l'altra a Berlino, la *Presentazione al Tempio*. Nel dicembre dello stesso anno ebbe allogazione dal Bentivoglio di una *Circoncisione*, per Santa Maria della Vita. Nel 1503 seguì gli ambasciatori bolognesi a Roma per la elezione di papa Giulio II. Tornato a Bologna, fece la *Deposizione*, ora a Berlino, che porta la data 1504.

Nell'anno seguente eseguì una tavola, oggi conservata a Londra nella Galleria Nazionale, e lo *Sposalizio della Vergine* nella Pinacoteca di Bologna. Al principio del 1506 insieme col Francia, col Tamaroccio, col Chiodarolo e con Amico Aspertini fece due Istorie nell'Oratorio di Santa Cecilia, a Bologna.

Alla fine di quell'anno dimorava a Mantova, chiamato a sostituire Andrea Mantegna come pittore ufficiale della Corte dei Gonzaga. Perciò non assistette alla rovina degli affreschi suoi col palazzo dei Bentivoglio cacciati nel 1507.

Già sin dal 1505, per mezzo del protonotario Galeazzo Bentivoglio, Isabella d'Este faceva sollecitar Lorenzo per il compimento d'un'opera commessagli.

Molto probabilmente era quella la composizione col *Regno delle Muse*, ora al Louvre, cui egli lavorava anche al principio del 1506. Il dipinto rimase più volte in sospeso, sì per la infermità grave del Costa, sì per avere egli dovuto metter mano alla *nuova cappella* di Giovanni II Bentivoglio, cioè l'Oratorio di Santa Cecilia. L'altra Istoria, che fa riscontro al *Regno delle Muse*, fu lo svolgimento del concetto già meditato dal Mantegna, cioè la rappresentazione del dio Como, la quale con tutta probabilità fu condotta da Lorenzo appena giunto a Mantova.



Figg. 557 e 558 — Londra, Galleria Nazionale. Segnace di Ercole da Ferrara: Dittico.

Nell'aprile del 1507, il pittore lavorava assiduamente nel palazzo di San Sebastiano, ove, secondo racconta il Vasari, fu ritratto da lui il marchese Francesco Gonzaga sulla cima d'un monte consacrato alla Eternità; e in altro quadro lo stesso principe, su un piedistallo, trionfante, con un bastone in mano e intorno signori e cortigiani con stendardi, tutti lieti e pieni di giubilo; in un terzo quadro molti nudi in atto di far fuochi e sacrifici ad Ercole, e in essi, ritratti al naturale, il Marchese con tre suoi figliuoli, Federico, Ercole e Ferrante. Questi quadri dovevano esser mobili, poichè nel 1610 essi trovansi staccati dal luogo originario.

Nel 1508 la Marchesana si fece ritrarre dal Costa; e ne rimase ammiratissima così da fare apporre al ritratto un distico del Calandra in lode del pittore. Gli Estensi, sentendolo vantare a cielo, mandarono un corriere a Mantova perchè tornasse a mostrare il ritratto; e Francesco Gonzaga, quando fu prigioniero a Venezia, ne volle una copia presso di sè, la quale poi lasciò, insieme con altra effigie, in segno di riconoscenza a Girolamo Marcello, nelle cui mani le vide il Michiel.

In quell'anno, in una lettera, Lorenzo accenna a una *Sacra Famiglia* da mandarsi in Francia, forse quella che Isabella d'Este si teneva molto cara, e di cui si privò nel 1510 per rendere con doni la corte francese propizia al marito Francesco, prigioniero a Venezia sin dall'agosto 1509.

Nell'anno medesimo (1510) il pittore, ammalato, scrisse al Marchese, descrivendo il proprio male, che « dapprima gli si sviluppò nella gola », e per cui aveva avuto « più de mila unzioni ». Forse era mal francese. Guaritone però, mercè le cure del medico Antonio da Grato mantovano, prometteva di finir « la camera » del Marchese.

Contemporaneamente dovette attendere per ornamento delle Stanze di Isabella a otto tempere con Istorie del Vecchio Testamento, le quali si trovano oggi in gran parte nelle Collezioni Visconti-Venosta a Roma, Morelli a Bergamo, Layard a Venezia, sotto il nome di Ercole Grandi.



Fig. 559 — Modena, Galleria Estense.
Scolaro di Ercole da Ferrara: *Lucrezia, Bruto e Collatino*
(Fotografia Anderson).

Verso il 1510, il Costa fu per breve tempo a Bologna, ma non potè soffermarsi neppure per eseguire il ritratto del gentil giovinetto Federico Gonzaga, commessogli da Isabella d'Este che voleva serbarlo a conforto dell'assenza del figlio prediletto, inviato quale ostaggio al Papa. Non potendo il Costa, il ritratto fu eseguito dal Francia ad eccellenza.

Come provvigionato nella Corte, Lorenzo percepiva cinquanta lire mensili, venticinque meno del Mantegna; e non gli mancarono donazioni e tra le altre una ne ebbe nel 1511, di tremila ducati, ammontare della confisca dell'avere di Bernardino de Lancino. Più tardi, nel 1519, fu nominato superiore dell'Ufficio del Sale, con vistosi proventi e senza obblighi di personale assistenza. Insieme con le tante provvigioni i Gonzaga espressero la loro affezione al pittore, come si rileva dalle lettere del Marchese, prigioniero a Venezia, che nel raccomandare a un suo familiare la moglie e i cavalli, non dimenticava il suo caro pittore e, più tardi (nel 1519), patrocinava una causa dei fratelli di Lorenzo Costa presso il Duca Alfonso I d'Este, per amor del pittore e delle sue singolari virtù. E Isabella dimostrò a Lorenzo come lo tenesse in conto. Mentre Lucrezia aveva già persuaso il Francia di recarsi a Mantova per metter mano al ritratto di lei, la Marchesana scriveva all'amica di abbandonare ogni istanza e di dispensare il pittore di recarsi a lei; e ciò per un delicato riguardo al Costa. « La S. V. pensi — scriveva — che non sapressimo mai usare tanto temperamento in raccogliere esso Franza che non offendessimo il Costa, et difficilmente ni lo conservaressimo amico ».

Per il Palazzo di San Sebastiano Lorenzo continuò a dipingere, anche con l'aiuto di scolari, grandi affreschi e tele, descritte dal Vasari, ad esaltazione delle gesta di Francesco e delle virtù d'Isabella. Nel 1522 a quelle grandi rappresentazioni ne aggiunse una a ricordo della investitura di Federigo Gonzaga a generale delle armi pontificie, avvenuta nel 1521. Il grandissimo quadro, trasportato in Germania nel 1630 dal

capitano degl'Imperiali, Aldringen, ora si trova nel Castello di Teplitz, presso il principe Clary Aldringen.

Ad opere minori attese il Costa nel 1518, e tra le altre a una donna ignuda, ovvero « una qualche Venere » per soddisfare alla richiesta del re di Francia, al quale, Francesco Gonzaga la mandò, dicendo di ben sapere come la pittura andasse « inanti a uno grande e bono giudice di bellezza di corpi maximamente di donne ». Nel 1520 fece il ritratto di Mario Equicola, umanista, e nel '25 l'ancona d'altare per la chiesa di San Silvestro, ora in Sant'Andrea. L'ancona dal Costa fu offerta al luogo ov'egli attendeva il riposo eterno e dove giacque nel 1535.

Poco lavorò negli ultimi anni, stanco, malaticcio, vecchio, con un gran concorrente nella corte stessa, il pittore Giulio Romano.

Lorenzo Costa fu educato dal Tura a Ferrara, com'è dimostrato dal *San Sebastiano* della Galleria di Dresda (fig. 560), attribuito al maestrò stesso, pur recando una scritta ebraica col nome del pittore. Lo stridore di certi effetti, come della colonna di malachite su cui si appoggia il Santo, la crudezza dei lineamenti, segnati grossamente di nero, la mancanza dell'energia, perenne in Cosmè, il minor tondeggiare delle forme, le pieghe del drappo che cinge i fianchi, insolite nel Tura: tutto mostra un coloritore che si attiene al caposcuola ferrarese, ma sommariamente, senza gagliardia e senza profondità. Si ha l'impressione come di un Tura lustrato, superficiale, tagliente nei contorni, con la materialità di un lavoro scolastico. Perciò convien tener fede alla iscrizione, letta e riletta, col nome di Lorenzo Costa.

Dopo questa prova nello studio del Tura, incontriamo il Costa nella Cappella Bentivoglio, a Bologna, dove però mostra di risentire l'influsso di Ercole de' Roberti.

Il quadro della famiglia Bentivoglio (fig. 561), schierata ai lati del trono ci presenta molti ricordi del Tura nella forma del seggio, su cui si innalza la Vergine col Bambino sulle

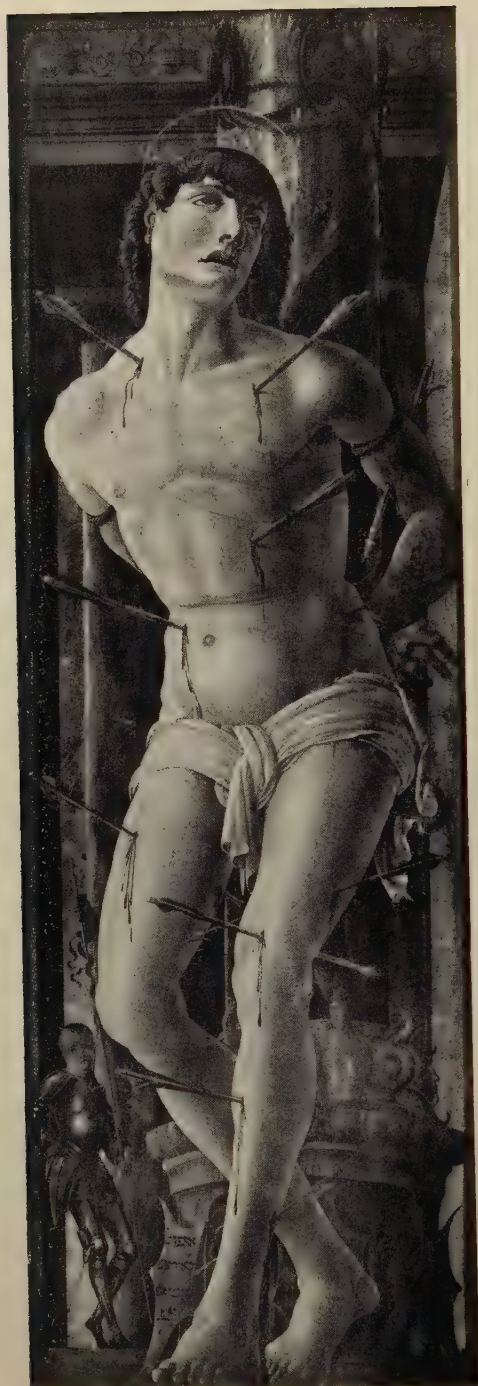


Fig. 560 — Dresda, Pinacoteca.
Lorenzo Costa: *San Sebastiano* — (Fotografia Alinari).

ginocchia. La cimasa e i pilastrini, sovrapposti ai lati della predella, sono carichi di bassorilievi, di statue su globi



Fig. 561 — Bologna, Chiesa di San Giacomo Maggiore.
Lorenzo Costa: *La Vergine in trono e la famiglia Bentivoglio*.
(Fotografia Alinari).

lucenti e di angioletti dentro nicchie. Nei bassorilievi si notano le forme [allungate, strette, del Roberti; negli angeli e nel Bambino Gesù è il tondeggiare del Tura.

In un piano superiore si inginocchiano Giovanni II Bentivoglio e la sua consorte Ginevra; e nel piano inferiore sono disposti i figliuoli maschi a destra e le femmine a sinistra, tutti allineati, in ordine di età e di statura. L'arrotondarsi dei lineamenti di tutte le figure toglie loro anche la delicatezza e la freschezza giovanile. Ogni testa si riduce quasi entro uno schema fisso, con gli occhi tondi, il naso grosso in punta, le labbra tumide e la lunga bazza.

Di fronte a quest'arida esposizione della famiglia bentivolesca stanno due grandi tele coi *Trionfi* della *Fama* e della *Morte*. Il pittore, per attenersi al Poeta, complica le rappresentazioni di gruppi simbolici e storici.

Nel *Trionfo della Fama* (fig. 562), una donna allegorica che la rappresenta sta sopra un carro trionfale con un lungo corno nella sinistra. Davanti, sulla groppa d'un elefante, siede un guerriero. Tutt'attorno vecchi, donne, fanciulli, sapienti e uomini d'arme. In alto, entro un gran cerchio, nel mezzo è rappresentata la Genesi; intorno, antiche istorie, ricordate o no dal Poeta: Ventidio Basso sopra un carro trionfale; Cesare nella barca sul mare tempestoso; Milone che vuol dividere in due una quercia; le Forche Caudine; Filippo, re di Macedonia, assassinato al banchetto nuziale; Alessandro che vuota la coppa avvelenata; Creso che sta per salire sulla pira, cui Ciro accorda la grazia. Tutta questa erudizione, sparsa in tante scenette divise nei diversi piani e distinte tra loro da monticelli o da piccole rupi, non appare chiara, anzi manca di ogni linea. Entro quel gran tondo i gruppi si dispongono come in un caleidoscopio. Nè sul davanti la folla che circonda il carro della Fama spiega il perchè di tutta quella varietà di esseri antichi e moderni.

Tutti son là diritti, muti, a guardare o a farsi guardare. Così nel *Trionfo della Morte* (fig. 563), dove gli scheletri conducono i neri bufali e il carro su cui la morte con la falce siede sopra una bara. Donzelle, giovinetti, vecchi, prelati, la gerarchia civile ed ecclesiastica sta dietro al lugubre

trionfo; la gente è volta in gran parte verso lo spettatore, senza scomporsi per l'apparizione funerale. In alto,



Fig. 562 — Bologna, San Giacomo Maggiore. Lorenzo Costa: *Trionfo della Fama*.
(Fotografia Alinari).

Cristo Giudice tra Maria e il Precursore con angeli attorno, santi e serafini, e, nel basso, un angelo e due santi coi segni della Passione. Questa visione è in tinta leggera sul-

l'azzurro, come se il pittore avesse voluto prospettare in lontananza, mentre passa sulla terra la morte, il giorno del giudizio universale. Forse egli pensò al Trionfo della Divinità, che nel Petrarca segue a quello della Morte, ma fece una strana rappresentazione, nella quale l'Eterno sostituisce Cristo ed è circondato con le figure della *Deesis*.

Alcune figure muliebri nei due Trionfi ristampano quelle che abbiamo veduto nella famiglia Bentivoglio; e così nell'uno come nell'altro vi è la madre che conduce il suo bambino ignudo, motivo ricavato da Ercole de' Roberti.

Evidentemente lo scolaro di Cosmè era preso dalla vivacità che Ercole aveva spiegato nella Cappella Garganelli e in San Giovanni in Monte; e non mancano altri motivi che ci richiamino la predella di Dresda, esempio il cavaliere visto a tergo vestito d'acciaio col suo cavallo, a sinistra del *Trionfo della Fama*, simile a quello che precede la tragica comitiva sulla via del Calvario. In ogni modo la vivacità di Ercole si estingue in quelle figure esposte allo spettatore, piantate nel davanti delle due scene.

Col riscontro dei ritratti bentivoleschi della Cappella di Giovanni II è possibile identificare come del Costa quello (fig. 564), dello stesso signore di Bologna, alla Galleria Pitti. In ogni modo egli eseguì questo ritratto e gli altri due virili della Galleria Liechtenstein, a Vienna (fig. 565), e della Raccolta Vieweg, a Braunschweig (questo d'uomo col tocco nero e la catena a più giri intorno al collo), dopo il 1488 ed anche il 1490, anno in cui condusse a fine i Trionfi, perchè vi ottenne il maggior rilievo e, potrebbe dirsi, la maggior forza di struttura, abbandonando gli schemi e l'arrotondamento di Cosmè e prendendo qualche scioltezza.

Questa gli viene da un maggiore avvicinamento a Ercole da Ferrara, come si vede nella *Madonna col Bambino tra i Santi Giacomo e Sebastiano*, nella Galleria di Bologna (fig. 566), tempera ancora debole, e nella *Santa Lucia* della Galleria Davis (fig. 567), a Newport.



Fig. 563 — Bologna, Chiesa di San Giacomo Maggiore.

Lorenzo Costa: *Il Trionfo della Morte*.

(Fotografia Alinari).

Scioltezza e rilievo ben più si mostrano nell'ancona del 1492 in San Petronio (fig. 568), nella quale rappresentò



Fig. 564 — Firenze, Galleria Pitti. Lorenzo Costa: *Ritratto di Giovanni II Bentivoglio*.
(Fotografia Anderson).

la Vergine in trono sotto una vòlta decorata di mosaico, splendente d'oro, così da richiamare gli esemplari veneziani. In ogni modo la ricca decorazione del trono e le figure a



Fig. 565 — Vienna, Galleria Liechtenstein. Lorenzo Costa: Ritratto.
(Fotografia Loewy).

chiaroscuro nei pennacchi dell'arco richiamano le architetture nei troni ferraresi, ma semplificate e raccolte nell'effetto luminoso. La Vergine ricorda il tipo dell'altra nella Cappella Bentivoglio, ma nobilitata e avvivata. Il Bambino non ha più le forme tondeggianti; Sebastiano

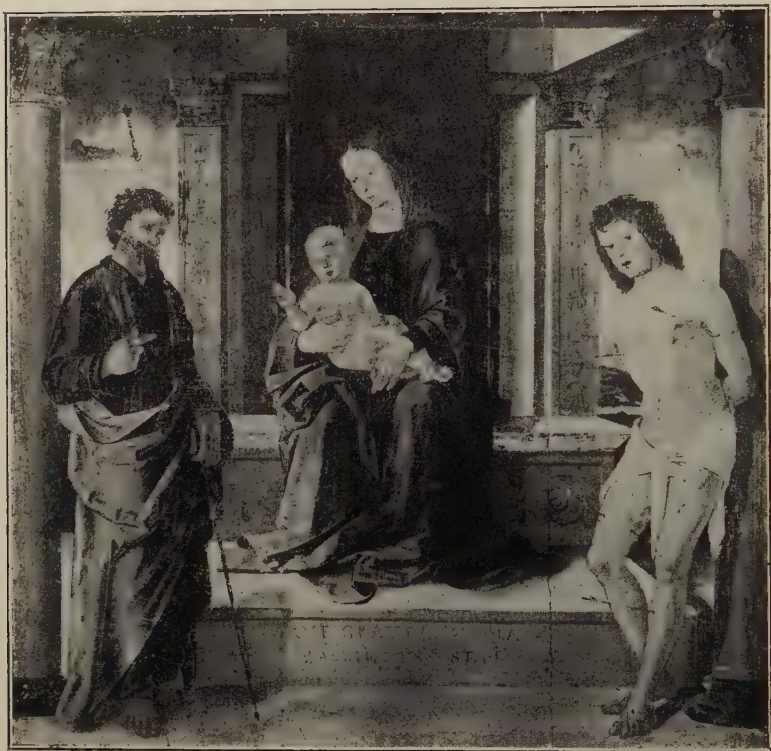


Fig. 566 — Bologna, Pinacoteca. Lorenzo Costa: *Madonna tra due Santi*.

coi begli occhi mesti, con una gran chioma cadente sulla fronte e sugli omeri richiama il *San Sebastiano* di Antonello da Messina, a Dresda; Giorgio, coperto d'acciaio, prende una gagliardia nuova; Giacomo, seduto sui gradini del trono, ha l'aspetto solenne del Redentore; Girolamo che gli sta a riscontro, aperto l'Evangelio, guarda severo i fedeli.



Fig. 567 — Newport, Collezione Davis. Lorenzo Costa: *Santa Lucia*.

Il fenomeno della trasformazione di Lorenzo Costa dalle aride e inespressive tempere della Cappella Bentivoglio a questa fosforescente pala d'altare, va spiegato con la trasformazione avvenuta in Ercole de' Roberti, ch'egli tenne di mira, ed anche con la visione dell'arte rinnovellata a Venezia con gli esemplari di Antonello da Messina, e sorgente con Giovanni Bellini verso i più puri ideali.

Forse recandosi, come facevano tutti i pittori dell'Emilia, nella città della laguna per acquisto di colori, Lorenzo si accorse del rivolgimento della pittura; e a Ferrara, suo luogo natale, vide i nuovi saggi del genio di Ercole de' Roberti.

Egli mantenne in una forma men viva il gruppo della Madonna col Bambino, nel quadro (fig. 569) dove sono anche i Santi Petronio e Tecla, tempera del 1496 nella Pinacoteca bolognese. L'atteggiamento della Vergine rimane come nel quadro antecedente; ma la testa, non più eretta, si ripiega dolcemente e il Bambino, che non manifesta più la vivace natura, sembra stanco, sorretto dalle mani materne. La sua positura è affatto simile a quella nell'ancona di San Petronio, ma senza forza. Pare che il mite, il grave Francia, cominci ad avere efficacia su Lorenzo Costa, come anche si rileva nelle due curve figure dei Santi, ai lati del trono.

Così si vanno adattando all'ambiente bolognese le forme desunte da Ercole da Ferrara.

E come questo pittore fosse presente al Costa è facile avvertire nel quadro della Cappella Ghedini, poi Ercolani, in San Giovanni in Monte (fig. 570). In esso, sparito il breve entusiasmo per le forme fiorite a Venezia, Lorenzo imita l'ancona Strozzi del Roberti, ora a Londra nella Galleria Nazionale, tanto nel tipo della Madonna, quanto in quello di San Giovanni Evangelista cui dà l'aspetto del San Giorgio di Ercole.

Mantiene il trono dal basamento aperto a mo' di finestra, dietro cui si intravede il paese; ma di qua e di là dell'aper-



Fig. 568 — Bologna, Chiesa di San Petonio, Lorenzo Costa: *Madonna e Santi*.
(Fotografia Alinari).

tura colloca due angeli musicanti, mostrandosi tòcco dalla grazia dell'infanzia con la quale Francesco Raibolini, detto il Francia, soleva abbellire il piede degli altari. Il compagno di lavoro a Bologna così agiva naturalmente su Lorenzo Costa, col quale aveva già avuto un comune orientamento



Fig. 569 — Bologna, Pinacoteca.

Lorenzo Costa: *Madonna fra i Santi Petronio e Tecla*.

(Fotografia Poppi).

verso l'arte di Ercole de' Roberti. Nel quadro della cappella Ghedini si riassumono gli elementi costitutivi della forma del Costa: nell'aperto trono, nella Madonna e nel San Giovanni Evangelista le forme derivate da Ercole; nel San Francesco rincagnato una somiglianza col San Bernardo nel quadro del seguace del Tura e del Roberti, ora al Friedrich-Museum, a Berlino (112-A); negli angeli musicanti e nel

Bambino Gesù dalle deboli braccia, l'influsso del Francia. Con tutte queste tendenze assimilate Lorenzo dimostra la propria



Fig. 570 — Bologna, Chiesa di San Giovanni in Monte.
Lorenzo Costa: *Madonna in trono e Santi* — (Fotografia Alinari).

personalità principalmente nel Sant'Agostino, in quello sforzo d'aguzzar gli occhi sotto le corrugate sopracciglia e in quella ricerca di sentimentalità, che poi curverà le sue figure

divote e ne distruggerà ogni possanza di forma, derivata dalla patria Ferrara.

Nell'ancona Ghedini la divozione umbra, rappresentata a Bologna dal Perugino col gran quadro della *Madonna in gloria e Santi*, ora nella Pinacoteca della città, non aveva ancora commosso Lorenzo; appena si possono notare nell'architettura i pilastri di qua e di là decrescenti verso il fondo, motivo peruginesco, ma già accolto in qualche modo dal Francia.

Circa il tempo dell'ancona Ghedini, il Costa eseguì la mezza figura di *San Sebastiano* nella Galleria degli Uffizi (fig. 571). Il Santo, che non ha la forza antonelliana dell'altro nella Cappella Baciocchi in San Petronio, manca pure di espressione determinata negli occhi tranquilli, nell'aspetto non di martire, ma del giovanile modello che doveva figurare da Sebastiano; e non aveva preso ancora il suo atteggiamento, nonostante che le carni fossero trapassate da frecce.

C'è una superficialità convenzionale che promette poco per lo svolgimento futuro della personalità del Costa.

A quel tempo circa appartiene la *Sacra Famiglia* (fig. 572) del Museo di Lione: Giuseppe e Maria adoranti il Bambino steso sopra un bianco lenzuolo disposto in prospettiva. La porta della capanna si apre lasciando intravedere il paese lontano. Nella larghezza del disegno delle teste di Maria e di Giuseppe come nell'accentuazione dei piccoli ritondetti lineamenti dell'alta fronte del Bambino, v'è il carattere di Lorenzo circa il tempo dell'ancona Ghedini. Anche nella geometrizzazione della scena, nella simmetria della disposizione della Vergine e di Giuseppe, nella porta terminata ad angolo, nel lenzuolo a forma di trapezoide su cui riposa il Bambino, si vede il pittore non ancora libero dagli elementi schematici della composizione.

Finita quest'ancona per San Giovanni in Monte, egli attese probabilmente a compiere con affreschi la Cappella Bentivoglio, la quale nel 1499, ricevuto il quadro d'altare



Fig. 571 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Lorenzo Costa: *San Sebastiano*.
(Fotografia Anderson).

di Francesco Francia, dovette essere solennemente consacrata. Conviene assegnare appunto al periodo 1497-98 le pitture dei lunettoni, de' pennacchi e del tamburo della vòlta dell'anticappella. Poichè nella lunetta a sinistra in un apostolo è ricordo di un Santo nell'ancona della cappella Ghedini; e le forme tengono della larghezza dei Santi di quell'ancona, benchè il Costa cominci a risentire l'influsso della



Fig. 572 — Lione, Museo, Lorenzo Costa: *Sacra Famiglia*.
(Fotografia Bulloz).

grande pala d'altare portata dal Perugino a Bologna. Nel lunettone sopra l'arco che divide l'anticappella dall'altare vediamo la *Visione dell'Apocalisse* (fig. 573); nei lunettoni di destra e di sinistra, i dodici Apostoli. In alcuni di questi specialmente si vede il tentativo di assimilazione dal Perugino. Ma purtroppo i restauri subiti dalle figure e da tutta la decorazione della Cappella hanno tolto assai dell'effetto primitivo. Nei pennacchi sono teste ideali entro tondi, rifatte interamente nel Seicento, meno una che ancora conserva



Fig. 573 — Bologna, Chiesa di San Giacomo Maggiore, Lorenzo Costa : *La Visione dell'Apocalisse*.

qualche traccia, forse antica, nei lineamenti di Giovanni II Bentivoglio (fig. 574). Intorno al tamburo è un fregio con schiere di putti a chiaroscuro, certo disegnato dal Costa. Finita la decorazione dell'anticappella bentivolesca le forme di Lorenzo si andranno rapidamente restringendo.

Conserva l'ottenuta larghezza il *Cristo morto tra due Angioli*, della Collezione Benson a Londra (fig. 575), dove l'azione del Francia sul Costa concorre alla grande tranquillità



Fig. 574 — Bologna, Chiesa di San Giacomo Maggiore.
Da tracce di Lorenzo Costa: Ritratto di *Giovanni II Bentivoglio*.

degli angelici aspetti. Ma più il Francia s'insinua nell'arte del Costa in un'opera prossima al *Cristo morto*, pure nella Raccolta Benson, rappresentante il *Battesimo di Cristo* (fig. 576).

Da queste opere alla predella con l'*Adorazione de' Magi* (fig. 577), già nella chiesa della Misericordia a Bologna, ora nella Galleria di Brera a Milano, il pittore si rimpicciolisce e si assottiglia. A due anni di distanza dall'ancona Ghedini, Lorenzo Costa passa dalle forme larghe alle allampanate. Nella predella vedesi Maria col Bambino ancora secondo le forme del gruppo nell'ancona Ghedini, ma più esili e più deboli. Qui il San Giuseppe non ha più la lar-



Fig. 575 — Londra, Collezione R. H. Benson.
Lorenzo Costa: *Cristo nel sarcofago tra due Angeli.*



Fig. 576 — Londra, Collezione R. H. Benson. Lorenzo Costa: *Battesimo di Cristo.*

ghezza mostrata nelle opere descritte: il collo si allunga e vi si accentua la prominenzza del pomo d'Adamo; tutte le figure si affilano, si restringono nei panni che sembrano tagliati a liste, e molte sono illuminate con un bianco chiarore sulla fronte e sugli zigomi. L'artista si prova a novellare, cercando varietà di persone: un alabardiero, un vessillifero, un comico vecchietto con occhiali inforcati sul naso, un giocoliere con una scimmia sulle spalle, un vecchio che scrive mentre un giovane l'osserva curioso, infine uno schiavo seminudo con catena di ferro intorno e un bastone nodoso cui si appoggia. Ma, nonostante le differenti immagini, il pittore non trova la scena; e gli esempî di Ercole de' Roberti non bastano a suggerirgli unità di rappresentazione. Del resto il carattere divoto è in tutti, perfino nel giocoliere che ripiega la testa alla peruginesca. S'inchinano i re Magi, si curvano gli altri in quel fiacco mondo di stenterelli.

Sotto la grande ancona del Francia per il Protonotario Gian Galeazzo Bentivoglio, stette questa predella, dove le forme della sacra scena avevano sgretolate le poderose costruzioni che i Ferraresi antecessori derivarono da Piero della Francesca e da Andrea Mantegna.

Nella cimasa della stessa pala d'altare Lorenzo eseguì *Cristo risorto* tra due compartî minori con l'*Arcangelo Gabriele* e l'*Annunciata* (fig. 578), le quali figure non hanno l'intisichimento di quelle nella predella.

Non si può credere, però, che, dovendo eseguire piccole figure egli fosse quasi forzato dalle esigue proporzioni a renderle meschine; poichè nella grande pala dell'altar maggiore di San Giovanni in Monte, a Bologna (fig. 579), non ostante la grandezza dello spazio, cadde in simili sdilinquimenti; e perfino nel disegnare l'ancona stessa, come si vede nel foglio del Gabinetto delle Stampe e Disegni agli Uffizi (fig. 580), rifuggì dall'ampiezza della prima ricerca. La pala d'altare rappresenta la Vergine in gloria in ginocchio con le mani conserte al petto, adorata da due Santi

seduti sulle nubi vicino a lei, e circondata da angioletti. Nel piano parecchi Santi supplicano la Beata. Si nota un



Fig. 577 — Milano, Galleria di Brera. Lorenzo Costa: *L'Adorazione de' Magi*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 578 — Bologna, Chiesa della Misericordia.
Lorenzo Costa: *Cristo risorto tra l'Arcangelo e l'Annunciata*.

grande stento nella composizione. La Vergine è nell'atto di ricevere sul capo la corona da due angeli, che a fatica s'inarcano di qua e di là, come per seguire la linea ideal-

mente tracciata di un elissoide. Mentre Maria riceve il premio, i due Santi, disposti come lei e il Precursore nella *deesis*,



Fig. 579 — Bologna, Chiesa di San Giovanni in Monte.
Lorenzo Costa: *La Vergine in gloria e Santi* — (Fotografia Alinari).

le stanno ai lati, supplichevoli. E dietro ai corpi dei due seggono due alati bambinetti musicanti, proprio per riempire la estremità dell'asse dell'ovale entro cui si svolge l'aerea visione.

Lungo la curva inferiore dell'ovale stanno disseminati altri tre angioletti, come per segnare altri punti della traiettoria. Nel piano i Santi si dispongono come lungo le aste di una



Fig. 580 — Firenze, Galleria degli Uffizi.

Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. Lorenzo Costa: Disegno dell'ancona suddetta.

grande M; e il paese sulle loro teste si volge ad arco. Questo imporsi della linea geometrica all'atteggiarsi delle figure le rende sforzate così, che il San Giovanni a destra storce la testa, e un po' tutte le figure hanno il collo tirato. Anche qui la forma si dissecca e, tormentandosi, cerca invano una espressione intensa. Al Perugino un nuovo ac-

cenno nello scorcio della testa di San Sebastiano, così da far pensare che Lorenzo Costa mirasse al pittore umbro come ad esemplare. Ma troppo tardi il ferrarese si provò a farsi come lui divoto. Temprato da maestri pieni di robustezza e di forza, non gli riuscì di adattare la poco duttile materia dell'arte sua al nuovo ideale; e soltanto la infralì.

Poco dopo dipinta quella pala d'altare colorì vivacemente il *San Petronio in alto seggio tra Francesco e Antonio da Padova*, coi corpi ristretti entro le schematiche linee (fig. 581).

Così fece nella *Circoncisione* (fig. 582) della Galleria di Berlino, che devesi considerare la stessa allogata al Costa per Santa Maria della Vita nel dicembre del 1502. Nel mezzo del quadro, sull'asse mediano, sta la Vergine col Bambino; Giuseppe e Simeone ai lati del gruppo; e par che il Bambino si ritragga all'avvicinarsi di Simeone. Davanti ai tre, verso il limite inferiore della tavola, è Anna la Profetessa con una tabella scritta in ebraico, e a riscontro di lei un assistente alla cerimonia in atto di adorazione. Tutte queste figure sono inscritte in un triangolo a lati curvi, e tutte le altre di Santi che fan corona ai cinque, tre per parte dall'altare, si dispongono come ad arco. Dell'antico maestro Cosmè non v'è più ricordo se non nelle forme alla giudaica dell'altare, dei candelabri e delle scritte. Il Francia ha preso il sopravvento nell'arte del Costa; ma la dedizione al compagno di lavoro a Bologna non servì a ridargli grandezza.

È probabile che nel 1503, giunto a Roma con gli ambasciatori bolognesi per attendere la elezione del nuovo papa, egli desse mano al dipinto che ora si vede nella chiesuola di San Nicola in Carcere, rappresentante l'*Ascensione di Cristo* (fig. 583).¹ In alto sta il Redentore con lo stendardo nella sinistra. Avvezzo a confondere elementi iconografici

¹ Questo quadro è stato pubblicato come opera di Gio. M. Chiodarolo da A. COLASANTI, *Un quadro del Chiodarolo nella chiesa di San Nicola in Carcere in Roma*, in *L'Arte*, 1910.



Fig. 581 — Bologna, Pinacoteca. Lorenzo Costa: *San Petronio fra i Santi Francesco e Antonio da Padova*.
(Fotografia Anderson).

di varie rappresentazioni affini, anche qui a Cristo ascendente nei cieli il pittore ha dato la figura di Cristo risorgente



Fig. 582 — Berlino, Friedrich-Museum. Lorenzo Costa: *La Circoncisione*.
(Fotografia Hanstaengl).

dalla tomba. Quattro angeli, due per parte, adoranti e musicanti, stan ginocchioni sulle nubi. Al solito non si collegano nella distribuzione; sono messi là nell'aria simmetricamente, uno più in su, uno più in giù. Nel basso vi è Maria inginocchiata, assorta verso l'alto tra gli Apostoli che pregano o



Fig. 583 — Roma, San Nicola in Carcere. Lorenzo Costa: *L'Ascensione*.

fissano il Redentore. I tipi sono i consueti di Lorenzo Costa, del quale è senza dubbio l'organismo schematico della composizione.

Le forme ispirate al Francia si mantengono tali nella *Deposizione di Cristo*, della Galleria di Berlino (fig. 584). Ma le vesti trinciate, i drappi girati in lunghe linee non danno alla scena la solennità che il Francia seppe arrecarvi. Gli esemplari di Ercole de' Roberti sono richiamati dal Costa come dal Francia; ma la vivezza dell'espressione, la drammaticità della posa qui vengono meno; così come svaniscono gli effetti studiati dal Roberti nei colori e nella luce. Qui pure si vede la vetta del Calvario con figure che sembrano ombre, ben differenti da quelle di Ercole avvolte nell'atmosfera. In generale tutti gli sforzi del pittore negli atteggiamenti non ci danno la espressione viva della scena. Vorrebbe essere drammatico, ma le figure, con quella sacra unzione, restano impacciate.

L'anno dopo, 1505, fece lo *Sposalizio della Vergine* (fig. 585) ancora tutto sotto l'influsso del Francia, ripetendo i tipi che si trovano nella *Pietà* dell'anno antecedente; e così l'assistente alla cerimonia, che sta a sinistra, ripete la figura di Nicodemo, pure a sinistra in quel quadro. Forse nello stesso anno eseguì la *Sacra Famiglia coi Santi Girolamo e Francesco* (fig. 586), de' quali l'ultimo tiene particolarmente degli esempi del Francia. Trovasi ora nella Galleria Wesendonck a Berlino.

Egli già comincia a ripetersi, a richiamare i risultati dei suoi studi e delle sue ricerche. Così nel polittico di Londra del 1505 notiamo (fig. 587) gli ultimi ricordi di Ercole, specialmente nel San Giovanni Evangelista, debole riflessione di quello di Budapest; e il trono aperto che mostra in lontananza il paese, come nell'ancona Ghedini. Gli angioli assistenti la Vergine e quelli musicanti a piè del trono, sono tra i ricordi del Francia. In quel polittico il pittore non riesce a trovar l'equilibrio, chiudendo le figure tra le caselle; pare che



Fig. 584 — Berlino, Friedrich-Museum. Lorenzo Costa: *La Deposizione*.
(Fotografia Hanfstaengl).



Fig. 585 — Bologna, Pinacoteca. Lorenzo Costa: *Lo Sposalizio della Vergine*.
(Fotografia Alinari).

voglia rompere i rigidi schemi simmetrici, volgendo San Giovanni verso destra, tanto da non fare più riscontro al



Fig. 586 — Berlino, Collezione Wesenlonck. Lorenzo Costa: *La Sacra Famiglia*.

San Jacopo nel rettangolo opposto. Avvicina al trono della Vergine uno degli angeli più dell'altro che gli fa riscontro; volge diversamente le teste dei due fanciulli musicanti; eppure non riesce a dare organismo al polittico e i due ret-

tangoli superiori sembran pesare sulle figure dei Santi diritte nel cielo, nelle lunghe caselle sottostanti.

Al principio del 1506 il Costa attendeva al quadro per lo studiolo di Isabella d'Este, che doveva far riscontro ai due altri del Mantegna e a quello ancora da eseguirsi dal Perugino. La rappresentazione (fig. 588), secondo i modi pre-



Fig. 587 — Londra, Galleria Nazionale. Lorenzo Costa: Polittico.
(Fotografia Hanfstaengl).

scritti da Paride da Ceresara, non ha alcuna chiarezza. L'umanista volle dir troppo. E nessun pittore era alieno più del Costa a render forme mitologiche e classiche.

La rappresentazione principale è raccolta nei tre quarti del campo della pittura verso destra. E la disposizione delle figure è ricavata da una *Incoronazione della Vergine*. In un piano superiore, una donna viene incoronata da un genietto ritto sulle ginocchia d'una donzella bianco-vestita.



Fig. 588 — Parigi, Museo del Louvre, Lorenzo Costa: *Il regno delle Muse*.
(Fotografia Alinari).

Di qua e di là di questo gruppo centrale, due giovani musicanti, alquanto ispirati agli angioli del Perugino nella *Madonna in gloria*, ora nella Pinacoteca di Bologna. Ai lati del gruppo quattro personaggi con turbanti alla orientale si curvano verso di essi. Nel piano inferiore due donne coronano, l'una un toro, l'altra un agnello, e stanno disposte così come ai piedi dei troni della divinità gli angioli in atto di sonare. Dall'una e dall'altra parte in piedi, nel modo in cui si vedono i Santi ai lati dei troni delle Madonne, un guerriero uccisore del serpente, e forse Diana con un arco e una freccia. Verso sinistra una gran nave sulle acque, e più avanti gran corsa di cavalieri.

I personaggi hanno un senso di confusione, di apatia, di melanconia, specialmente di timidezza, e spesso guardano con la coda dell'occhio. La dama incoronata porta la mano al petto quasi umile Madonna. Le figure si piegano come salici piangenti. La dama che tiene Cupido alato ha un'espressione di timore; uno dei sonatori che guardano a destra sembra mandare un lamento, come se fosse forzato a starsene là a sonare; l'altro che gli fa riscontro s'inchina profondamente, diremmo servilmente; e i due chē scrivono sono là, melanconici e pensosi; l'uomo che ha ucciso il drago, e tiene l'alabarda come un bastoncello, ha un'espressione di dubbio; la donna che corona il toro sembra cercare l'adesione ai suoi atti; quella che corona l'agnello, abbassa gli occhi, come se avesse fatta cosa non lodevole.

Contemporaneamente il Costa dipinse nell'Oratorio di Santa Cecilia¹ i due affreschi la *Conversione di Valeriano* (fig. 589) e *Santa Cecilia che dispensa le sue ricchezze ai poveri* (fig. 590); e, avendo a garzone il Chiodarolo, *Santa Cecilia e Valeriano incoronati dall'angelo di Dio* (fig. 591), e *Santa Cecilia davanti al Prefetto Almachio* (fig. 592).

¹ Sull'oratorio di Santa Cecilia, vedi l'illustrazione di G. FRIZZONI, *L'oratorio di Santa Cecilia*, in *Il Buonarroti*, 1876.

Nella prima scena (fig. 589 cit.) figurò Valeriano catecumeno, convertito alla fede di Cristo, di fronte a Urbano papa. Leviti e prelati stanno verso destra; catecumeni a sinistra, venuti per ricevere le acque lustrali dal pontefice. Il Costa di-



Fig. 589 — Bologna, Oratorio di Santa Cecilia.
Lorenzo Costa: *Conversione di Valeriano* — (Fotografia Anderson).

spose un gruppo triangolare nel mezzo e figure in ordine simmetrico dalle parti; tutte in un paese che si distende in un'ampia e fresca vallata, percorsa da rivi e canali, sparsa d'alberi coi tronchi esili ed alti. Come nel quadro per lo studio di Isabella, quasi tutte le figure si stilizzano, assotti-

gliandosi e curvandosi. Urbano papa, come il Sant'Agostino della Cappella Ghedini, acuisce gli sguardi; ma, fattosi più scarno di quel Santo, di lineamenti più affilati, par che più si sforzi nella preghiera. Solo il Cardinale a destra sembra



Fig. 590 — Bologna, Oratorio di Santa Cecilia.

Lorenzo Costa: *Santa Cecilia distribuisce ai poverelli le sue ricchezze.*

(Fotografia Alinari).

ritratto dal vero, ed ha quindi maggior larghezza delle altre figure.

Appresso il Costa, con l'aiuto del Chiodarolo, condusse l'affresco di *Cecilia e Valeriano in ginocchio davanti all'angelo di Dio che li incorona di rose* (fig. 591 cit.). Leggesi che Valeriano, ancora coperto dei bianchi indumenti del catecumeno, ritornò a Cecilia, nella stanza nuziale, e vide l'angelo del

Signore porre due corone di gigli e rose sul capo dei due giovani in premio della purità dei cuori e della santità dei corpi. Questa scena non avviene in una camera, ma



Fig. 591 — Bologna, Oratorio di Santa Cecilia.
Chiodarolo su disegno di Lorenzo Costa: *Santa Cecilia e Valeriano
coronati da un angelo.* — (Fotografia Alinari).

all'aperto, perchè il pittore stimava necessario di mostrare ulteriori svolgimenti del racconto: a sinistra la conversione di Tiburzio, fratello di Valeriano, nel fondo Urbano, vescovo, e Tiburzio, neofita. La disposizione del gruppo centrale è

triangolare, come di consueto nel Costa; ma qui il pittore domina lo spazio con le tre figure e riesce più chiaro ed armonico. Tuttavia l'aiuto si può riconoscere nello squadro lievemente modificato delle teste, alquanto più largo di quel che fosse in quel tempo quello del maestro, e in una maggiore levigatezza delle forme, derivata dal Francia.

La poetica leggenda della incoronazione di Cecilia e di Valeriano con le corone di fiori che non avvizziscono mai, apportate dai giardini del cielo, ispirò Lorenzo Costa e il suo scolaro, che dettero i più bei fiori dell'arte loro all'angelo coll'ali spiegate e a Valeriano bianco-vestito.

Di fronte vedesi *Cecilia davanti al Prefetto Almachio* (fig. 592 cit.), pure eseguita dal Chiodarolo sotto la direzione del Costa. Le figure intorno al Prefetto sembrano ricavate dalle rappresentazioni della *Disputa nel tempio*; ma Almachio apostrofa Cecilia, e la nobile vergine ascolta tranquilla, e sembra aver compassione del magistrato che le ordina di sacrificare agli dèi.

La composizione è inclusa in un grande triangolo isoscele, e le figure sono amplificate come quelle di fronte, essendosi qui pure trovata più semplicità di distribuzione che nella scena del *Battesimo di Valeriano*.

Attiguo a questa rappresentazione è l'affresco di *Santa Cecilia che distribuisce i suoi averi ai poveri* (fig. 590 cit.). Ancora un gruppo triangolare nel mezzo e simmetriche figure ai lati; ritornano i tipi che già avevamo veduto nella *Circuncisione* e nella scena allegorica dello studiolo di Isabella, una espressione di fiacchezza, di languore, di devozione.

Prima di abbandonare Bologna l'artista dipinse pure l'anonca di San Martino¹ (fig. 593).

La composizione è sua e contiene tutti gli elementi che abbiamo già notato nei quadri di Lorenzo. Maria sulle

¹ Il documento che concerne questa tavola è stato pubblicato da F. MALAGUZZI (« *L'Assunzione* » in *San Martino a Bologna*, in *Rassegna d'Arte*, 1909). Esso si riferisce al pagamento della tavola già promesso per il Natale del 1506.

nubi entro un alone elissoidale, diritta, con due angioletti che le si appoggiano come per reggerla in piedi, non è gloriosa, vestita di luce, purificata nella gloria de' cieli; è ancora la madre dolente come presso la Croce. Di qua e



Fig. 592 — Bologna, Oratorio di Santa Cecilia.

Chiodarolo su disegno di Lorenzo Costa: *Santa Cecilia davanti al Prefetto Almachio*.
(Fotografia Alinari).

di là dall'elissoide luminoso, i due angeli adoranti derivano dal Francia. Nel basso, gli Apostoli intorno al vuoto sepolcro son figure già rivedute nel Costa: ritornano il tipo di papa Urbano in forma di Apostolo, e il tipo di Giovanni Evangelista desunto da quello di Ercole da Ferrara, già veduto nel polittico di Londra. Evidentemente fu molto il lavoro eseguito dal Costa in questi ultimi anni, e possiamo

credere che Giovan M^aria Chiodarolo abbia lavorato sotto la sua direzione nell'ancona di San Martino, come nel polit-



Fig. 593 — Bologna, Chiesa di San Martino Maggiore.
Lorenzo Costa e aiuti: *Assunzione* — (Fotografia Alinari).

tico di Londra e in altri quadri. A questo periodo di straordinario lavoro e di schematismo formale si può anche assegnare *Sant' Anna con la fanciulletta Maria* (fig. 594) leggente in un libriccino posto sul grembo materno, delicata compo-



Fig. 594 — Milano, Collezione Brivio. Lorenzo Costa: *Anna e Maria*.
(Fotografia Dubray).

sizione ove però Maria è una lunga fantolina. Il quadro è pos-
seduto dal Marchese Brivio in Milano.

Col suo non ricco bagaglio sminuito lungo la via, l'ar-
tista si recò a Mantova a sostituire il Mantegna come pit-
tore ufficiale della Corte. Benchè rappresentante di una ge-
nerazione posteriore al venerando maestro, era stato preso
da sonnolenza, e i suoi corpi parevano divorati dalla lue
da cui egli era infetto. La ricerca della grazia, della spi-
ritualità e della poesia, che ferveva in tutta l'arte italiana, si
era espressa da lui con la diminuzione della monumentalità
e la pieghevolezza dei corpi; e dentro gli schemi lineari
dedotti dalla plastica venne meno la plasticità.

Arrivato a Mantova continuò probabilmente l'*Istoria del
dio Como* (fig. 595) che Isabella d'Este aveva allogato a Man-
tegna per il proprio studiolo. Certo ora che finalmente aveva
ricevuto il quadro mitologico del Perugino e l'altro del Costa,
corrispondenti per grandezza ai due del Mantegna col *Parnaso*
e con la *Cacciata dei Vizî*, premeva compiere la decorazione
dello studiolo. Giambellino, che pure doveva fare una istoria
antiqua, si era mostrato più propenso a dipingere un quadro
sacro, una Natività che non poteva stare insieme con le
rappresentazioni mitologiche e classiche. Erasi probabilmente
perciò rivolta Isabella al Mantegna per la *Storia del dio
Como*, la quale, non potendola quegli eseguire perchè sor-
preso da morte, fu affidata, a compimento dello studio, al
successore Lorenzo Costa. Non può credersi che questi
abbia tradotto il disegno del Mantegna. In ogni modo
può averlo guardato: lo fa supporre la distribuzione dei
personaggi meno schematica del solito, e anche il ricorso
inconsueto d'un arco adorno di figure armate. Como, dio
della gioia, che presiede alle feste e ai banchetti, siede
con una lunga face, guardando Venere che gli si avvi-
cina preceduta da Cupido. Appresso stanno pastori inco-
ronati con strumenti musicali, e verso il mezzo, una ninfa
distesa col capo sorretto da un giovane fauno cornuto co-



Fig. 595 — Parigi, Museo del Louvre, Lorenzo Costa: *Il regno del Dio Como*.

perto di vitalbe, ma senza i piedi caprini. Indietro, un altro gruppo di giovani musicanti e di donzelle. Verso destra, di là dall'arco, Giano e Mercurio allontanano i Vizî. Questa complicata scena mitologica non è spiegabile senza conoscere l'arruffio erudito di Paride di Ceresara, il consigliere artistico di Madonna Isabella. Il Costa si portò meglio che nel quadro antecedente e trovò qualche varietà ne' tipi suggeritagli dal Mantegna: esempio, il fanciullo che si stringe alle ginocchia d'un vecchio inghirlandato, Cupido che volgesi verso Venere, Apollo sotto il grand'albero, Giano bifronte e altri. Ma queste poche figure che accennano ad una più salda struttura delle membra e a una nobilitazione d'aspetto, stanno tra le altre dinoccolate del Costa, avvicinati al Francia, senza averne tratta la purezza delle immagini.

Il motivo del fanciullo che si accosta alle ginocchia del vecchio, si ripete graziosamente nel Bambino Gesù che si stringe alle ginocchia materne, nel quadro della Galleria Barberini in Roma, il quale potrebbe essere lo stesso del quale Isabella Gonzaga si disfece di malavoglia, nel 1510, per farne donò alla corte francese (fig. 596).

La *Sacra Famiglia* fu mandata in Francia nel 1510, ma fu certo eseguita dal Costa qualche anno prima. Così per Isabella d'Este egli fece nel 1508 un ritratto, del quale ella fu tanto soddisfatta da volere ornato il quadro, lo abbiàm già detto, da un distico di Gian Giacomo Calandra. Con tutta probabilità il *ritratto* è quello che si vede al Louvre (fig. 597), attribuito genericamente alla scuola veneziana, e dal Berenson a Bartolomeo Veneto. I caratteri fisionomici corrispondono con quelli noti d'Isabella d'Este; e la pittura è di Lorenzo Costa, il quale adattò al suo tipo abituale i lineamenti della Marchesana, dandole un'altissima cervice, faccia angolosa, palpebre superiori grosse e rossastre, espressione incantata. Al solito egli contornò di un segno scuro il mento, le mani e le chiome castane, colorì vivamente le

carni facendole rosseggiare, e con gran diligenza fece trasparire nella cute delle mani le vene azzurrine.

Per Isabella d'Este il Costa dipinse anche una serie di



Fig. 596 — Roma, Galleria Barberini. Lorenzo Costa: *Sacra Famiglia*.
(Fotografia Anderson).

quadri biblici. La serie degli otto quadri a tempera che, secondo gli antichi inventari, ornava un gabinetto della Mar-



Fig. 597 — Parigi, Museo del Louvre: Lorenzo Costa: Ritratto d'*Isabella d'Este*.
(Fotografia Alinari).



Fig. 598 — Roma, Collezione Visconti-Venosta.
Lorenzo Costa: *La Creazione della donna* — (Fotografia Dubray).

chesana, andò dispersa; ed è probabile che essi, meno uno perduto, debbano riconoscersi nelle *Istorie bibliche* delle quali due rimangono nella Collezione Layard, in Venezia; una nella Galleria Morelli a Bergamo; quattro nella Collezione Visconti-Venosta, a Roma (es. figg. 598 e 599).

Queste tempere, assai guaste, furono attribuite ad Ercole Grandi; ma i tipi di tutte le figure corrispondono tanto a quelli noti, consueti di Lorenzo, da doversi assegnare a lui tutto il gruppo. Una maggiore libertà di movimenti andò acquistando il Costa, lasciò in disuso i vecchi schemi geometrici. Ciò si vede nel *San Girolamo* della Collezione Kaufmann, a Berlino (fig. 600), ispirato forse a qualche veneto esemplare contemporaneo. La libertà di movimento dà eloquenza di significazione al Santo nell'eremo.

A Mantova il Costa eseguì anche ritratti, uno esistente ad Hampton Court (fig. 601), di una Signora che sembra una delle sue Madonne vestita in costume cinquecentesco; e un altro pure di Signora (fig. 602) presso la baronessa Mumm von Schwarzenstein a Francoforte.

Un diligente ritratto è quello di *Battista Fiera*, mantovano, nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 603). Ma anche in esso il Costa fece guardare di traverso il personaggio e gli torse alquanto il collo, come egli solea fare.

Le grandi decorazioni del palazzo di San Sebastiano vennero meno, e solo a Teplitz, nel Castello del Principe Clary Aldringen, si conserva il gran quadro della *Investitura di Federico Gonzaga a Capitano della milizia papale* (figg. 604-608).

Dovendo mettere il suo quadro nel luogo dove stava il solenne *Trionfo di Cesare* del Mantegna, Lorenzo par che si imponesse la ricerca di grandiosità e di movimenti più baldi e sicuri. A sinistra cavalca sopra bianco cavallo Federico Gonzaga col bastone del comando brandito nella destra, e si volge ad un gentiluomo montato sopra un palafreno vicino a lui: entrambi circondati da armigeri e cavalieri. A questo gruppo trionfale fa seguito un altro di vessilliferi,

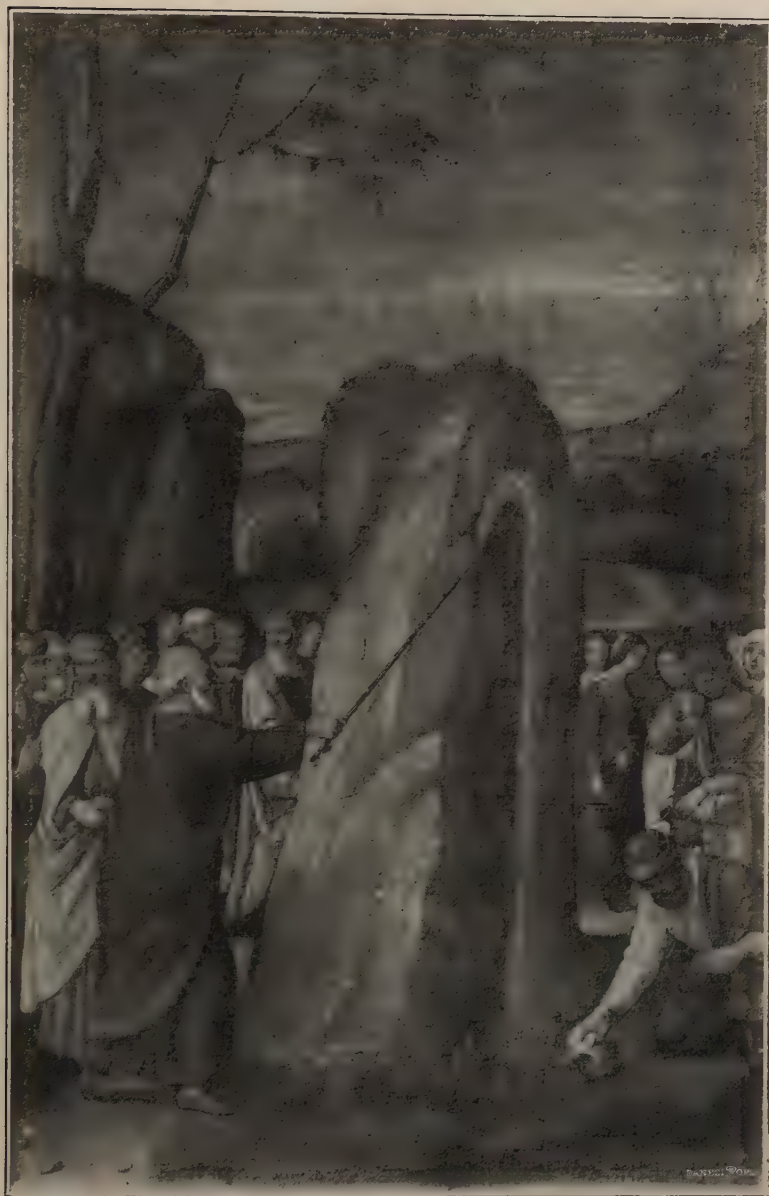


Fig. 599 — Roma, Collezione Visconti-Venosta.
Lorenzo Costa: *Mosè che batte la rupe* — (Fotografia Dubray).

tubicini e alabardieri. Ondeggiano nell'aria, come nel *Trionfo di Cesare*, armi ed insegne, una delle quali è tenuta da un gio-



Fig. 600 — Berlino, Collezione Kaufmann. Lorenzo Costa: *San Girolamo*.

vinetto diritto sulla groppa di un cavallo, imitato da quello sopra un elefante in Andrea Mantegna. Seguono altri vessilliferi secondo gli esempi dell'antico maestro, ma senza la sua

romanità. Davanti al gruppo sono le capre che seguivano i vittimari nel *Trionfo di Cesare*, qui come smarrite. In tutto



Fig. 601 — Hampton Court, Palazzo Reale. Lorenzo Costa: Ritratto.
(Fotografia Bourke).

il corteo non è chiarezza di significato, e ciò ben si comprende perchè mal si potevano applicare al soggetto, con l'investitura di un principe a capitano delle milizie della Santa

Madre Chiesa, gli elementi d'un trionfo romano. E del resto non v'era pittore meno atto a esprimere baldanza di condot-



Fig. 602 — Francoforte, Collezione Mumm von Schwarzenstein.
Lorenzo Costa: Ritratto di giovane signora.

tieri e di armigeri. Tutte quelle sue teste alquanto piegate hanno una espressione cerimoniosa, non quella di trionfatori.

Ad ogni modo alcune teste furono desunte dal Mantegna, perdendo, s'intende, ogni imperiale grandezza.

L'avvicinamento al Mantegna si può notare anche in un

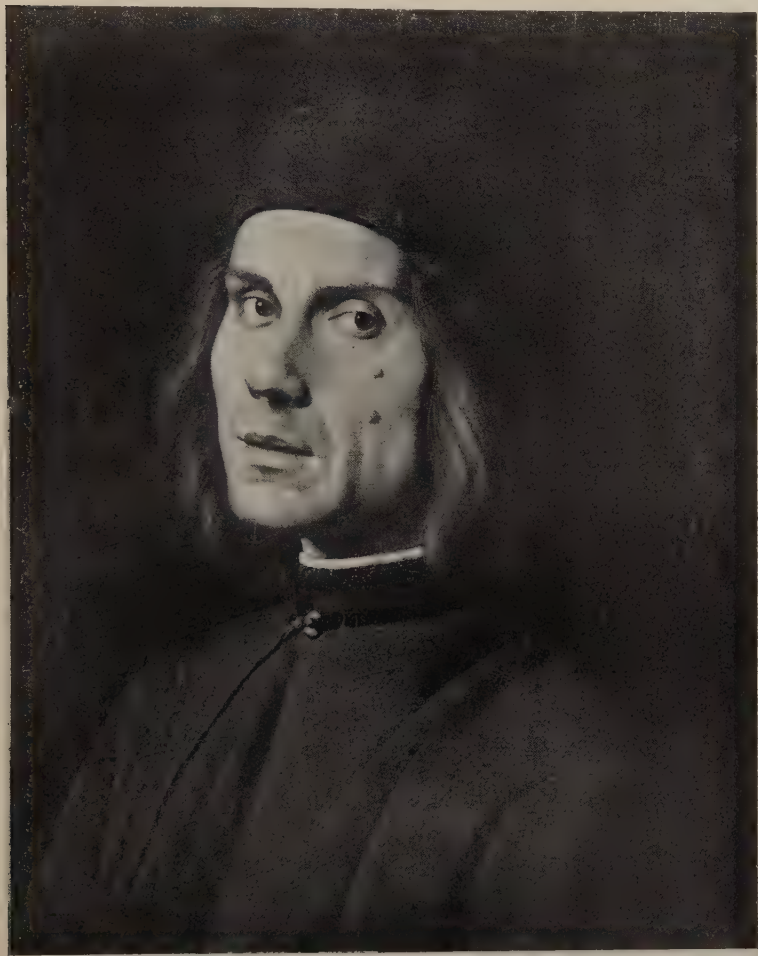


Fig. 603 — Londra, Galleria Nazionale. Lorenzo Costa: Ritratto di *Battista Fiera*.
(Fotografia Anderson).

Arcangelo Gabriele (fig. 609), nel rovescio di una tavola di *San Girolamo*, presso Léon Bonnat a Parigi. Il *San Girolamo* (fig. 610), perduta ogni forza, non rugge più col suo



Fig. 604 --- Teplitz, Castello del Principe Clary-Aldringen. Lorenzo Costa : *L'investitura di Federico II Gonzaga a Capitano della Chiesa*.



Fig. 605 — Teplitz, Castello del Principe Clary-Aldringen
Lorenzo Costa: Particolare del quadro suddetto.



Fig. 606 — Teplitz, Castello del Principe Clary-Aldringen.
Lorenzo Costa: Particolare del quadro suddetto.



Fig. 607 — Teplitz, Castello del Principe Clary-Aldringen.
Lorenzo Costa: Particolare del quadro suddetto.

leone per i peccati del mondo, non si rompe più il petto arso da rimorsi, ma par che si muova prudente e lento sul cammino, pien d'acciacchi e di timori.

Dopo questo del 1522, il lavoro più importante fu la pala d'altare oggi in Sant'Andrea, a Mantova (fig. 611). Nell'opera tarda, eseguita probabilmente con l'aiuto de' suoi scolari, i tipi di Lorenzo Costa prendono un'espressione differente dal solito. Tutte le figure han preso carne e movimenti più arditi. La larghezza di forme, trascurata un tempo, vien ripresa nella Madonna che siede in trono e nei Santi che le stanno attorno. Ma, non ostante la grandiosità, si sente nel quadro lo sforzo di rinnovellare la vecchia scorza.

Così fino all'ultimo, Lorenzo Costa ondeggia incerto nelle sue forme: prima passa dal Tura ad Ercole de' Roberti, poi è sedotto dall'arte veneziana; si rivolge di nuovo al Roberti, poi al Perugino ed al Francia; e, arrivato a Mantova, dopo essersi intisichito, si risveglia davanti all'opera di Andrea Mantegna, slarga le forme di nuovo pur senza riuscire alla conquista della forza. Il successore del Mantegna non senti che l'arte sorpassava il grande maestro. Fu pago di volgersi indietro verso di lui, imitandolo in qualche particolare, senza raggiungerne l'altezza. All'aspetto monacale, divoto, sommerso delle sue figure non potevano adattarsi i romani paludamenti.¹

* * *

Ercole di Giulio Cesare Grandi² generalmente si ritiene apprendesse a dipingere alla scuola del Costa, in Bologna;

¹ Tra le opere non ricordate di Lorenzo Costa il BERENSON (op. cit.) e altri aggiungono le seguenti: BERGAMO, Galleria dell'Accademia, Collezione Morelli: *Vulcano nella fucina* (bottega); ID., Collezione Suardi: *Il Salvatore* (non ci consta della esistenza in questa collezione se non di un *Salvatore* di scuola veneziana); ID., Sant'Alessandro della Croce: *Cristo che porta la croce* (scuola); BOSTON, Collezione Richardson: *Busto di giovinetta* (imitazione di una delle teste delle figlie di Giovanni II Bentivoglio in San Giacomo Maggiore, con tecnica moderna); BUDAPEST, Galleria Nazionale: *Venere* (non sua); DUBLINO, *Sacra Famiglia* (Chiodarolo); KUNIGHELEN (Ostpreussen), Schloss Beynuehnen, presso il Rittmeister von Farenheit-Beynuehnen: *Madonna col Bambino* (non del Costa; la firma e la data 1505 sono quindi apocriefe); NEW YORK, Collezione Carnegie: *Sacra Famiglia* (BerenSON); OLDENBURGO, Galleria Granducale: *Sacra Famiglia* (probabile opera dei Cotignola); ROMA, Collezione di Donna Laura Minghetti: *Annunciazione*; VENEZIA, Galleria Layard: *Natività* (lavoro debolissimo di seguace).

² Vedi su questo pittore A. VENTURI, *Ercole Grandi*, in *Arch. stor. dell'Arte*, 1888.



Fig. 608 – Teplitz, Castello del Principe Clary-Aldringen.
Lorenzo Costa: Particolare del quadro suddetto.



Fig. 609 — Parigi, Collezione Léon Bonnat.
Lorenzo Costa: *L'Arcangelo Gabriele* — (Fotografia Braun).



Fig. 610 — Parigi, Collezione Léon Bonnat.
Lorenzo Costa: *San Girolamo* — (Fotografia Braun).

ed egli è il *creato* del Costa di cui parla il Vasari, il quale confuse tuttavia, lo abbiamo detto, Lorenzo Costa con Francesco del Cossa e il Grandi con Ercole de' Roberti.

Ercole Grandi nacque certo in tempo anteriore a quello che comunemente vien creduto, poichè nel 1489 era già salariato dagli Estensi. Dopo quest'anno non si ritrova più in corte sino al 1495, quando però, nelle molte indicazioni intorno ad Ercole pittore che si hanno tra le due date, Ercole Grandi e non Ercole Roberti sia designato. È supponibile però che una distinzione sarebbe stata fatta dai fattori generali e dai tesorieri della Corte, se entrambi i pittori dello stesso nome fossero stati provvigionati dagli Estensi; e, del resto, spesso si hanno prove che con *Ercole pittore* veniva indicato il Roberti.

Nel 1495 il Grandi fornì i disegni della facciata, delle navate interne della basilica di Santa Maria in Vado, come pure delle opere di marmo da farsi per quel tempio, *all'antiga*. Biagio Rossetti e Bartolomeo Tristano assunsero il lavoro per la parte architettonica, e Antonio di Gregorio per quella di tagliapietra; ma la chiesa, in molte parti rifatta poi, non lascia oggi molto stimare, per invenzione e novità di forme, il talento architettonico del suo disegnatore.

Circa al tempo che si dava mano alla costruzione di Santa Maria in Vado, il pittore-architetto disegnò il monumento, che nella piazza nuova di Ferrara, oggi chiamata Ariostea, non lungi dalla Certosa, doveva erigersi in onore d'Ercole I; e consisteva in colonne, sormontate dalla statua equestre in bronzo. Ma sventura incolse al monumento: una colonna trasportata con una nave a Ferrara cadde nel fiume, quando se ne fece lo scarico; poi le politiche contingenze della città fecero tralasciare l'opera intrapresa, quantunque nel 1503 il tagliapietra Antonio di Gregorio avesse compiuto la parte sua: scalinate, basamenti, colonne, cornici, fregi.

Il talento architettonico di Ercole Grandi dovette essere notevole, se da lui accettava i disegni Biagio Rossetti, l'ar-

chitetto del Duca, il direttore di tutto il rinnovamento edilizio ferrarese; e se a lui si ricorreva per il disegno del monumento di Ercole I, al quale grande si annetteva im-



Fig. 611 — Mantova, Basilica di Sant'Andrea. Lorenzo Costa: *Madonna e Santi*.
(Fotografia Alinari).

portanza e dall'ambizione del principe e dalla devozione dei cortigiani. Purtroppo non esiste un'opera architettonica che ci serva di sicura base per lo studio del pittore-architetto.

Ritrovandosi adunque nel 1495 al servizio degli Estensi, gli vennero dispensate otto braccia di raso verde, di panno

morello e altre stoffe, in acconto del suo salario. Dopo non troviamo più documenti intorno al pittore, se non avvenuta la morte di Ercole I; e allora, insieme col Mazzolino, e con altri della nuova generazione pittorica, egli lavorò nelle stanze della duchessa Lucrezia Borgia, in Castello e nella guardaroba estense. Ne'periodi 1489-95 e 1496-1506, il giovane pittore-architetto applicò forse la propria attività a Bologna, nello studio del Costa. Ora, nessun seguace di Lorenzo Costa a Ferrara è più chiaro del maestro autore d'un quadretto, la *Crocefissione* già nella collezione Santini (fig. 612). Questo è associato stilisticamente alla *Maddalena assunta* (fig. 613) della Galleria ferrarese, al *San Sebastiano* (fig. 614) e al *San Rocco* che dalla collezione Barbi-Cinti passarono in quella Nosedà a Milano. I caratteri desunti da Lorenzo Costa ci fanno supporre che siano questi i dipinti di un suo scolaro fiorito dopo Ercole de' Roberti in Ferrara. Non essendoci tra i Ferraresi altro seguace così spiccato del Costa se non Ercole Grandi, possiamo con probabilità assegnare i tre quadri a lui, cui era assegnata la *Maddalena assunta*, per tradizione. Si noti che al Vasari, vissuto tanto tempo dopo il Cossa morto nel 1478, e dopo Ercole de' Roberti morto nel 1496, giunse la notizia a lui più vicina, quella di un Ercole creato del Costa. Non sapendo del Cossa e conoscendo opere di un Ercole da Ferrara, che era proprio Ercole de' Roberti, unì le notizie più recenti con le più remote.

L'anconetta, già nella collezione Santini a Ferrara (fig. 612 citata), è limitata da due colonnine, su cui si stende un arco intagliato e dorato. Vedesi per entro il *Crocefisso*, con ai lati *Maria e San Giovanni* in piedi; sull'arco, Dio Padre. Dietro al terreno verde, degradante in giallo, la maremma, con qualche alberello qua e là, e in lontananza case, castelli, torri azzurrine. Il colore delle carni è scialbo, chiaro, e nelle teste si riscontra una caratteristica propria anche di figure nel secondo dei quadri citati, la *Maddalena assunta*, a Ferrara (fig. 613 cit.), e cioè quella del naso affilato, ad angolo assai



Fig. 612 — Ferrara, già nella Collezione Santini.
Ercole Grandi: *Il Crocifisso fra la Maddalena e il Battista*.
(Fotografia Anderson).

acuto, e che non è simmetricamente posto in mezzo alla faccia.

Nel quadro della Galleria di Ferrara la valle marem-



Fig. 613 — Ferrara, Pinacoteca. Ercole Grandi: *La Maddalena in gloria*.
(Fotografia Alinari).

mana si stende tra colline, simmetricamente disposte dai due lati e unentisi nel dinanzi a semicerchio; verdi e giallognoli

i colli in primo piano, si fanno azzurri e grigi nel fondo; e la valle azzurrina potrebbe esser lago, maremma o insenatura di mare inoltrato con curve ellittiche fra le montagne,



Fig. 614 — Milano, Collezione Nosedà. Ercole Grandi: *San Sebastiano*.

ma in parte non è altro che terra, poichè nel mezzo del piano passeggia a piedi asciutti una figurina, Santo Zosimo, che interrompe la poetica quiete del paesaggio. La figurina guarda la Maddalena, che è trasportata in alto da angioi,



Fig. 615 — Schottwien, Chiesa parrocchiale. Seguace del Costa: *Annunciata*.

e poggia i piedi su una nube che, a guisa di assicella, le si stende sotto. La Maddalena con le mani giunte volge gli occhi al cielo divotamente. Intorno, angeli la sostengono, le fanno corona e con un ginocchio sulle nubi s'inclinano alla Santa che s'innalza al cielo. La testa di lei è rettangolare;

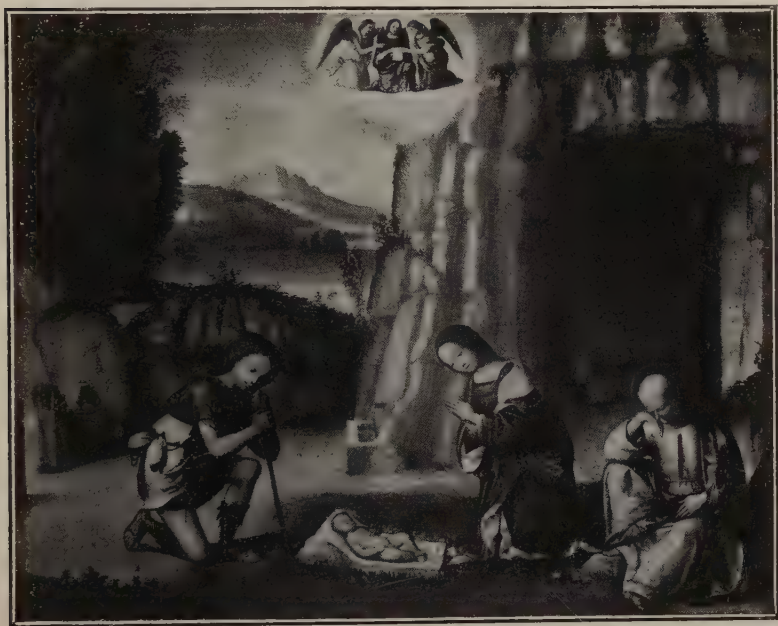


Fig. 616.— Ferrara, Pinacoteca. Seguace del Costa: *Adorazione dei Pastori*.
(Fotografia Anderson).

quella dei putti, che sostengono le nubi come assicelle, grossa sopra esile collo; le nocche delle falangi medie nelle dita dei putti assai rilevate. I monti in primo piano hanno il contorno tagliente, come se fossero di latta, carattere proprio anche del masso che sostiene la croce nel quadro Santini e nel *San Sebastiano* della raccolta Nosedà a Milano (fig. 614 cit.). In questi quadri lo stesso fondo strano d'una sola tinta azzurrina, gli stessi alberi laterali con le chiome a pennacchi, a mo' di felci, lo stesso cartellino bianco anepigrafo dinanzi.

Il pittore che ha eseguito questi quattro dipinti mostrando la sua derivazione dal Costa, forse si svolse in forme



Fig. 617 — Richmond, Galleria Cook. Seguace del Costa: *Annunciazione*.
(Fotografia Anderson).

men taglienti e schematiche; ma non è dato di ben determinare il suo posteriore sviluppo, come non è possibile affermare se il Vasari sia stato nel vero nel raccontare che

Ercole Grandi seguì Lorenzo Costa fino al termine de' suoi giorni da fedele e grato discepolo. I versi di Daniello Fini



Fig. 618 — Parigi, Collezione Joseph Reinach. Seguace del Costa: *Riposo in Egitto*.

in onore di Ercole Grandi furono composti alla stregua del carne del Guarino dedicato al Pisanello. Impossibile trarne alcuna notizia di fatto sulla vita dell'artista. Ed oggi fra i tanti documenti relativi ai pittori della corte mantovana non

ce n'è uno in cui si faccia il nome del Grandi, che pure avrebbe dovuto accompagnare il Costa ed essergli coooperatore.

Può anche suppersi che il Baruffaldi abbia fabbricato di sana pianta l'epitaffio latino per Ercole Grandi, perchè, insomma, dopo il 1506, del pittore non v'è più traccia. Ora, se morì giovane, come può credersi, resta spiegato come egli, applicata la sua attività all'architettura, lasciasse in pochi quadri i ricordi dell'attività pittorica. I quattro ricordati sarebbero i più antichi, e prossimi a quelli appena possiamo citare con qualche verosimiglianza una *Natività* (la Vergine, San Giuseppe e un angelo adoranti il Bambino), già nella collezione Weber ad Amburgo; e due *Sacre Famiglie*, una nel Louvre, l'altra a Chantilly (n. 1401).

Tutti gli altri quadri aventi rapporti con Lorenzo Costa e attribuiti ad Ercole Grandi, sono in maggior parte di pittori bolognesi che seguirono il Costa da vicino.

* * *

Uno de' più antichi seguaci del Costa è l'autore anonimo dell'*Annunciata* (fig. 615), a Schottwien, presso Semmering, in Austria. Un altro si trova in San Petronio a Bologna, nella cappella Vaselli, ed è l'autore del quadro d'altare con *San Sebastiano*, quindi anche delle due grandi tele dell'*Annunciazione*, e infine dei *Dodici Apostoli* nelle pareti laterali della cappella. In tutte queste opere sembra che il pittore, già formatosi alla scuola di Francesco del Cossa, siasi poi arreso a quella più moderna di Lorenzo Costa. E forse la più antica opera di questo seguace, di cui già si è detto tra i discepoli del Cossa, vedesi in San Petronio stesso nel quadro d'altare, *San Girolamo seduto in trono*.

Un più fine seguace del Costa può riconoscersi nell'autore del gemmeo quadretto *l'Adorazione dei Pastori* (fig. 616), della Galleria di Ferrara, e quindi nell'*Annunciata* (fig. 617)

della Galleria Cook, a Richmond. Ai due quadri è comune la pia espressione della Vergine china con le mani congiunte, e un delicato senso del paesaggio.

Un altro costesco, il più fine fra tutti, compose il *Riposo*



Fig. 619 — Bologna, Pinacoteca. Chiodarolo: *Natività*.

in Egitto della raccolta Joseph Reinach a Parigi (fig. 618), nel quale il paesaggio prende il dominio nella rappresentazione: i più bei verdi vellutati dan frescura al luogo dove

Giuseppe, ringiovanito, par che sogni ad occhi aperti, e la Vergine allatta la sua creatura guardando davanti a sè con gli occhi smarriti; nel rifugio montano è una gran quiete,



Fig. 620 — Hampton Court, Palazzo Reale. Chiodarolo: *Sant' Elena*.
(Fotografia Bourke).

rotta dal gorgoglio delle acque e da uno stormo di uccelli acquatici. Forse qualche paese fiammingo suggerì al pittore quel grande verde scenario con la Sacra Famiglia; ma egli vi diede la colorazione festosa e lucente. Un piccolo capolavoro, il miglior frutto della scuola del Costa.



Fig. 621 — Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara, Chiodarolo: *La Maddalena*.
(Fotografia Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo).

* * *

A Bologna vuolsi che Lorenzo cooperasse col Francia nell'educare numerosi giovani accorsi allo studio celebrato del bolognese. Abbiamo già accennato a Giovan Maria Chiodarolo, pittore al quale si possono dare come punto di partenza i due affreschi nell'Oratorio di Santa Cecilia, eseguiti sotto la direzione del Costa (figg. 591 e 592 citate). Gli si attribuisce inoltre un quadro nella Galleria di Bologna, la *Natività* (fig. 619), pure strettamente connesso con l'arte del Costa. Gli aggiungiamo la *Sant'Elena che porta la croce* (fig. 620), nella Galleria di Hampton Court, una *Maddalena* (fig. 621), nella Galleria dell'Accademia in Bergamo, una *Sacra Famiglia* (fig. 622), nella Galleria Doria, in Roma, e una *Madonna* (fig. 623), nella Collezione Ryerson, a Chicago, aventi relazione con la *Natività* di Bologna e coi due affreschi nell'Oratorio di Santa Cecilia. Nella *Sant'Elena* e nella *Maddalena* è la fronte più larga di quel che sia nelle teste del Costa. Furono eseguite probabilmente al tempo del politico della Galleria di Londra, che ispirò il Chiodarolo nell'intagliare i contorni delle Sante. La *Sacra Famiglia* di Casa Doria e la *Madonna* Ryerson ci presentano due simili Bambini, con occhi, naso e bocca come granelli in mezzo alle paffute guance e sotto l'altissima fronte. In queste opericiuole le forme del Costa, benchè impicciolite, sono garbatamente espresse.

A queste pitture può far seguito la *Deposizione di Cristo* (fig. 624), nella Galleria di Bologna, studiata su quella del Costa a Berlino. L'imitazione è mostrata da due pie donne con la larga fronte convessa, particolare del Chiodarolo, e da quella lisciatura già notata, la quale fa pensare come il Francia non fosse estraneo alla educazione del pittore.

A questo quadro si collega *Cristo che cade in ginocchio sotto la Croce* (fig. 625) a Bergamo, in Sant'Alessandro della Croce, di scenografico effetto nella composizione.

Per tale agghindamento di aspetti si è volti a pensare che la testa, entro un ovato nella Galleria di Monaco di Ba-



Fig. 622 — Roma, Galleria Doria. Chiodarolo: *Sacra Famiglia*.
(Fotografia Anderson).

viera, di *San Michele arcangelo* (fig. 626), sia un frammento pittorico d'un seguace del Costa affine al Chiodarolo, e di lui



Fig. 623 — Chicago, Collezione Ryerson. Chiodarolo: *Madonna col Bambino*.



Fig. 624 — Bologna, Pinacoteca. Chiodarolo: *Deposizione*.

migliore. Del pari, per affinità col Chiodarolo qui ricordiamo un ritratto di *giovane* nel Museo di Lilla (fig. 627). Due fra le altre cose attribuite al Chiodarolo, l'*Assunta* di San Mar-

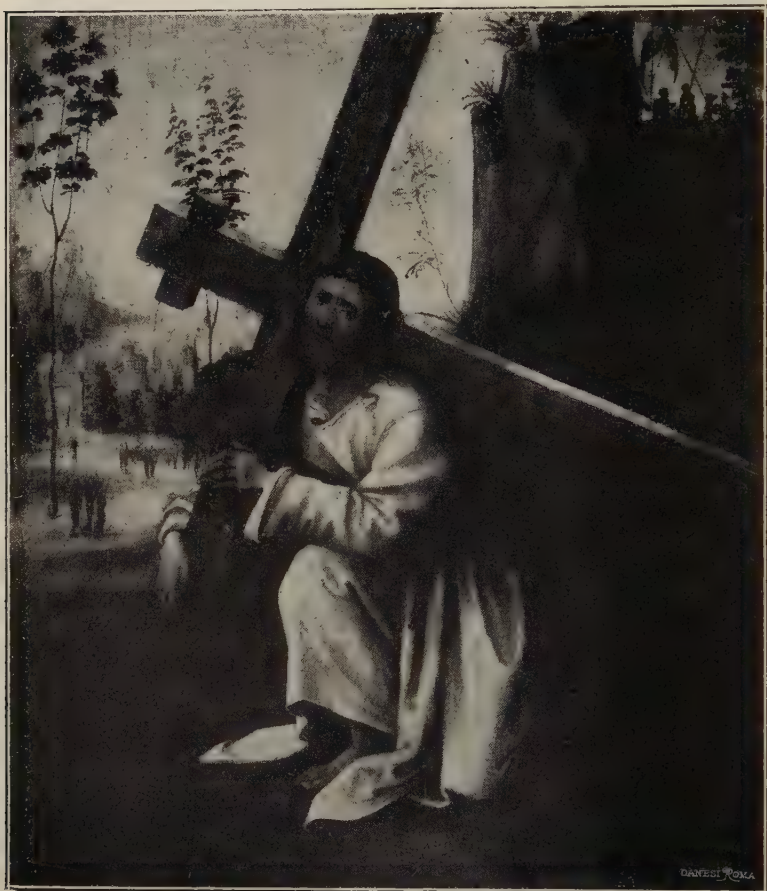


Fig. 625. — Bergamo, Sant'Alessandro della Croce.
Chiodarolo: *Cristo che cade in ginocchio sotto la Croce*.
(Fotografia Istituto d'Arti grafiche, Bergamo).

tino Maggiore, a Bologna, e l'*Ascensione* in San Nicola in Carcere, a Roma, gli furono per intero assegnate solo perchè non sembrò possibile che Lorenzo Costa in un breve volger d'anni, quasi all'improvviso, si fosse tanto indebolito. Ma,

nessi in relazione questi due dipinti con le altre opere del Costa contemporanee o quasi, ogni dubbio si vince: e le due



Fig. 626 — Monaco, Alte Pinacothek.

Seguace del Costa, affine al Chiodarolo: *San Michele* — (Fotografia Hanfstaengl).

opere devono ascriversi necessariamente a lui; tutt'al più, lo abbiamo detto, il Chiodarolo nell'ancona di San Martino fu aiuto al Costa, come nello stesso anno 1506, sotto la scorta

del maestro, lavorò in Santa Cecilia. Nel 1565, se si vuol dar fede a una notizia dove si fa il nome di Chiodarolo e



Fig. 627 — Lilla, Museo. Seguace del Costa, affine al Chiodarolo: Ritratto di giovinetta.

applicare tale notizia proprio al pittore Giovan Maria, questi era ancora in vita.

* * *

Un altro seguace di Lorenzo Costa notasi nel pittore della *Circoncisione*, nel Museo di Berlino (fig. 628), eseguita



Fig. 628 — Berlino, Friedrich-Museum. Seguace del Costa: *La Circoncisione*.
(Fotografia Hanfstaeckl).

per Alberto Pio da Carpi, come risulta dallo stemma posto nella base dell'ara, che, tutt'ornata di figure a finto bassorilievo, sta nel mezzo del dipinto. Sopra di essa il Bambino tenuto dalla Madre, assistita da Giuseppe e da un'ancella.



Fig. 629 — Bordeaux, Museo. Seguace del Costa: *Madonna adorante il Bambino*.

Di contro avanza riverente Simeone coperto di ricco pluviale, e dietro a lui vedonsi Anna la profetessa e un levita che porta un vassoio, rappresentato col tronco nudo, così da far pensare a un prestito del pittore da un rilievo classico. La derivazione dal Costa è evidente non solo nelle lunghe figure chiaroscurate sull'ara, ma anche negli aspetti di Si-

meone, del Bambino, di Maria, di Giuseppe e della donna assistente a destra. Questi aspetti ci fanno pensare che il pittore di Alberto Pio da Carpi si sia ispirato al Costa nel tempo in cui questi stava per eseguire il suo massimo dipinto del 1492, in San Petronio.

Nella giovanile figura seminuda a sinistra il pittore ci rivela che, mentre studiava dal Costa, apriva gli occhi alle grazie superiori di Francesco Francia. Potremmo chiederci se egli non sia quell'Alessandro da Carpi, del quale il Malvasia disse di aver trovato notizie nelle famose irreperibili *vacchette* del Francia.

Infine ricordiamo una *Madonna* (fig. 629) in adorazione del Bambino seduto davanti a lei, nel Museo di Bordeaux, gentile pittura d'uno scolaro di Lorenzo; una *Sacra Famiglia* mediocrissima, nella Collezione del Duca Massari, la quale ci fa conoscere il pittore Alberto da Ferrara; e due quadri con *Storie della Vita di Gesù*, nel Museo di Strasburgo (indicate come di mano ferrarese intorno al 1500).

Abbiamo veduto così il rigoglioso sviluppo della pittura ferrarese e la sua rapida espansione. Gl'impulsi dell'arte padovana e di Piero della Francesca vennero sentiti dai forti maestri ferraresi, che presto conquistarono grande personalità. E quando le idealità nuove misero ali da Venezia a Roma, Ferrara, alla pari delle altre capitali artistiche italiane, si rinnovellò sulla soglia del Cinquecento.

IV.

DIFFUSIONE DELL'ARTE FERRARESE NELL'EMILIA.

- A BOLOGNA: Precursori del Francia — Vita ed opere di Francesco Raibolini, detto il Francia. La sua bottega: Giacomo e Giulio Francia ed altri. La sua scuola: Timoteo Viti, Simone delle Spade, il Tamaroccio, Amico Aspertini, Antonio Pirri.
- NELLE ROMAGNE: Maestri dipendenti direttamente da Ferrara: il cosiddetto Scaletti. — Eclettici: i Cotignola, il Bertucci.
- A MODENA: Angelo e Bartolomeo degli Erri — Bartolomeo Bonascia, Francesco Bianchi-Ferrari, Pellegrino Munari.
- A CARPI: Bernardino Loschi e Marco Meloni.
- A REGGIO: Anonimo seguace di Cosmè; il Caprioli; Bernardino Orsi; Lazzaro Grimaldi ed altri.
- A PARMA: Gian Francesco de' Maineri; Alessandro Araldi ed altri.

A Ferrara sovrabbondavano gli artisti, i quali dovevano naturalmente cercare nelle città intorno espansione e lavoro. Quindi, dopo il periodo fortunoso di Lionello d'Este, l'arte ferrarese si disseminò verso Venezia e verso Bologna; e alla fine del periodo di Borso, Francesco del Cossa, non ritenendosi pagato del suo avere dal Duca, migrò a questa città, ove prese il seggio fino allora tenuto dal conterraneo Galasso. Nel periodo, poi, di Ercole I d'Este le tristi condizioni di Ferrara mossero ad allontanarsene or questo or quel pittore, ora Ercole de' Roberti ed ora Lorenzo Costa.¹ Bologna, che in quel tempo non ebbe rigogliosa fioritura d'arte propria, accolse tra le sue mura forestieri rappresen-

¹ Oltre questi pittori ferraresi il CITTADELLA ricorda Filippo de' Tealdi e FRANCESCO MALAGUZZI Giacomo Filippo Ditraldi (cfr. *Nuovi Documenti*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1894, pag. 366).

tanti d'una forma pittorica più moderna, per mettersi allo stesso grado delle città sorelle. Come a Roma, così nella città che fu poi capitale emiliana, si raccolsero quasi in un grande alveo le forze artistiche de' paesi circostanti.

I superbì edifici di Giovanni II Bentivoglio e quelli dei cittadini fastosi attraevano maestri d'ogni parte. Vi giunse Pietro Perugino con la celebre *Madonna in gloria*, Filippino Lippi con l'ancona di San Domenico, Giovanni Antonio Boltraffio che per il poeta Casio, collezionista di opere di pittura, fece il gran quadro, ora al Louvre. Vissero anche a Bologna alcuni pittori toscani, tra gli altri, Zanobi di Migliore e i figli suoi.

Ogni volta che un pittore di grido portava a Bologna un'opera nuova, gli si sollevava intorno un coro d'imitatori. L'esempio del Perugino distrasse perfino il Francia e Lorenzo Costa. L'ancona di Filippino suscitò sforzi di imitazione in un seguace del Francia; e quando probabilmente nel 1516¹ fu trasportata a Bologna la *Santa Cecilia* di Raffaello, i pittori bolognesi ai piedi dell'altare magnifico fecero getto del corredo delle patrie tradizioni. Questa facilità a volgersi verso le opere sopravvenute, significa di per sè che l'arte bolognese doveva essere dominata, non dominare per forza propria. Un solo grande sullo scorcio del Quattrocento si eleva sacerdotale sulle turbe di artisti, ed è Francesco Raibolini, detto il Francia.

Prima di lui, da Ferrara proviene quanto è di meglio a Bologna nella pittura; e a lui si pose a fianco, a dividere il campo condomino Lorenzo Costa.

I pittori bolognesi anteriori all'inizio del Francia sono di scarsissimo valore, fatta eccezione per Marco Zoppo, che, come vedemmo, ricevette a Padova il battesimo. Dei Mattei di nome Michele abbiamo già discorso; di Antonio da Crevalcore basti ricordare una grama e arcaistica *Sacra Fa-*

¹ Cfr. F. MALAGUZZI, art. cit., pag. 367.

miglia nel Friedrich-Museum di Berlino, non indipendente dalla maniera padovana (fig. 630), e di Antonio di Barto-



Fig. 630 — Berlino, Friedrich-Museum.
Antonio da Crevalcore: *Sacra Famiglia e San Giovannino*,
(Fotografia Hanfstaengl).

lomeo Maineri, reggiano fattosi cittadino bolognese, basti citare uno sgarbato *San Sebastiano* della Pinacoteca di Bo-

logna, di maniera ferrarese.¹ Se si eccettuino i ferraresi, dunque, gli altri maestri che lavorarono a Bologna, anteriormente all'esordio del Francia, non meritano ricordo.

Qualche influsso dovette esercitare Marco Zoppo, tornato in patria, e così in alcuni quadri della Galleria di Bologna, del Museo Civico e della Sagrestia di San Petronio, come in un affresco della Chiesa di San Colombano si notano le esili e sterili pianticelle, spuntate dalla padovana semenza.²

Ciò perchè, mentre Marco ruminava il cibo avuto a Padova, gli artisti ferraresi sorpassavano i primi termini della simile educazione con la potente personalità. Di fronte ai contemporanei Galasso e Francesco del Cossa, egli dovette apparire in gran ritardo, come fermatosi alle prime prove. Visse anche tanto da vedere la generazione successiva alla sua, con Ercole de' Roberti, Lorenzo Costa e Francesco Francia, e di fronte ad essi sarà sembrato un vecchio mendico aggranchiato sopra un antico sepolcro.

* * *

Francesco Raibolini, detto il Francia,³ nacque circa il 1450, secondo il Vasari; ma probabilmente anche pa-

¹ Su Antonio da Crevalcore vedi: A. VENTURI, *Quadri di Lorenzo di Credi, di Antonio da Crevalcore, e di un discepolo del Francia*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1888, pag. 278.

Su Antonio di Bartolomeo Maineri vedi: A. VENTURI, *Antonio di Bartolomeo Maineri*, pittore reggiano, prigioniero, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1889.

² Nella Galleria, fu assegnato a Marco Zoppo un frammento di polittico con Santi, entro caselle, lavoro di bottega, nel Museo un quadro con la *Natività tra i Santi Francesco e Antonio abate*, pure di bottega, e un *Crocifisso*, che è stato ritenuto erroneamente lo stesso della Chiesa di San Giuseppe fuori porta, dove invece esiste ancora il *Crocifisso* di Marco Zoppo; nel Museo della sagrestia di San Petronio un polittico in dieci compartimenti con predella, altra fatica di seguace.

³ Bibliografia su Francesco Francia:

E. CALZINI, *Per un quadro del Francia a Cesena*, in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, VIII, 1905; MONTGOMERY CARMICHAEL, *Francia's Masterpiece*, Londra, 1909; A. COLASANTI, *Una tavola di Francesco Francia*, in *Rassegna d'Arte*, 1905; H. COOK, *A lost portrait by Francia*, in *The Athenaeum*, 1903; L. FRATI, *Un contratto autografo del Francia*, in *Nuova Antologia*, 1° gennaio 1907; G. FRIZZONI, *Gli affreschi di Santa Cecilia in Bologna*, Bologna, 1876; T. GEREWICH, *Francesco Francia nell'evoluzione della pittura bolognese*, in *Rassegna d'Arte*, 1908; GOZZADINI, *Di una larga bentivolesca pitturata nel secolo XV*, in *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di*

recchi anni dopo, non trovandosi matricolato nell'arte degli orefici se non nel 1482. Il soprannome gli deriva forse dal maestro che lo iniziò nella oreficeria. Una lettera del 1484, della duchessa Eleonora d'Este, raccomanda a Bartolomeo de' Cavalieri, oratore ferrarese in Napoli, di metter sossopra tutta la città per trovare un orefice valente nel far catene, collari, fornimenti da cinture, e di rivolgersi per consiglio al conte di Maddaloni e al vecchio maestro « Franzè, orefice digno ». Forse questi era il maestro del Francia, rifugiatosi in età avanzata alla corte aragonese. Egli consigliò probabilmente la duchessa di Ferrara di rivolgersi al suo discepolo, Francesco Raibolini, che un anno dopo quella richiesta mandò alla corte una collana con l'impresa di Ercole I. L'orafo immatricolato nella corporazione dell'arte propria in Bologna sin dal 1482, ne era divenuto massaro l'anno seguente. Nel 1486 Giacomo, suo figlio, vi s'immatricolò pure. Padre e figlio, nell'atto di iscrizione eran detti della Cappella dei Santi Niccolò e Felice, così come Niccolò pugliese, scultore dell'Arca di San Domenico, si chiamò dell'Arca.

Nell'86 era già indicato come pittore nei libri della Zecca bolognese, e l'anno dopo vantato superiore a Polignoto da Angiolo Michele Salimbeni, nell'*Epitalamio* per le nozze di Annibale Bentivoglio con Lucrezia d'Este. Il Salimbeni lo diceva pittore, scultore e niellatore più grande di Maso Finiguerra.

La prima data apposta dal Francia a un quadro è l'1 del 1492, nella *Madonna* della Collezione di Ludwig Mond a Londra; e fa seguito l'altra del 1494, nella *Madonna col*

Romagna, serie I, anno I, Bologna, 1867; GUALANDI, *Intorno a Francesco Raibolini detto il Francia*, Bologna, 1880; JACOBSEN, *Lorenzo Costa und Francesco Francia*, in *Jahrbuch der Kön. Preussl. Kunstsamml.*, XX, 1899; PAUL KRISTELLER, *R. Pinacoteca di Bologna, Nielli del Francia*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane*, Roma, 1897; G. LIPPARINI, *F. Francia*, Bergamo, 1913; MASON-PERKINS, *Dipinti italiani nelle Raccolte americane* (a proposito del quadro attribuito al Francia nella Raccolta Morrison, a Boston); C. RICCI, *La Madonna del Terremoto*, in *Resto del Carlino*, Bologna, 7 luglio 1897, e in *La Vita Ital.*, 24 dicembre 1897; A. VENTURI, *Il Francia*, in *Rassegna Emiliana*, Modena, 1888; ID., *La pittura bolognese nel sec. XV*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1890; G. WILLIAMSON, *Francesco Raibolini called Francia*, Londra, Bell, 1901.

Bambino e San Giovannino, della Collezione Orlov Davidoff, a Pietroburgo, e nell'ancona che Bartolomeo Felicini fece eseguire per la Chiesa della Misericordia, la stessa, ora nella Pinacoteca di Bologna, assegnata dal Vasari erroneamente al 1490, e non esordio del pittore, come scrisse il biografo aretino. Nel 1495 per Jacopo Gambaro, orefice, legato di amicizia con lui, fece una *Sacra Famiglia* che da San Giovanni in Monte passò infine nella Collezione del conte Pallfy, a Presburgo, in Ungheria. Nel 1496 dipinse una *Santa Tecla*, pittura che si ritiene perduta; e nello stesso anno appare come stipulatore d'un contratto fra Ludovico da Sala e Guido Aspertini per due cofani istoriati. Tre anni più tardi compiva la gran pala d'altare, nella cappella dei Bentivoglio in San Giacomo Maggiore, ed anche l'altra con la *Natività*, nella Chiesa della Misericordia, a Bologna, per Antonio Galeazzo Bentivoglio, protonotario.

L'anno seguente, per il canonico Ludovico di Calcina, eseguì la gran pala d'altare, ora nella Galleria del Romitaggio a Pietroburgo, e per la Chiesa di San Francesco la *Madonna Annunciata tra quattro Santi*, oggi nella Pinacoteca bolognese.

Del 1502 è il *San Rocco*, in vendita nel 1905 presso un antiquario napoletano; e del 1503 una *Madonna col Bambino e San Francesco*, eseguita per Paolo Zambeccari, già esistente nella Collezione di questa famiglia sino al tempo in cui il Cavalcaselle scriveva la storia della pittura settentrionale italiana. Del 1504 è una *Madonna in gloria e Santi nel piano*, che dalla Chiesa modenese di Santa Cecilia passò al Museo di Berlino. Nel 1505 il Francia dipinse l'immagine votiva della *Madonna del Terremoto*, nel Palazzo del Comune, e nel 1506 il primò e l'ultimo scompartimento nell'Oratorio di Santa Cecilia con gli sponsali della Santa e la sua sepoltura.

In questi anni, cacciati i Bentivoglio, vennero meno al Francia i suoi protettori, e fu abbattuto dal popolaccio il

palazzo del Signore di Bologna, adorno anche de' suoi affreschi, vantati dal Vasari, tra gli altri quello rappresentante Giuditta in atto di recidere il capo di Oloferne. Francesco che aveva battuto monete per il Bentivoglio, continuò nel suo ufficio di zecchiere anche sotto Giulio II. Nel 1508, mentre s'innalzava la statua bronzea del pontefice sulla facciata di San Petronio, Michelangelo, indispettito del Francia, insolentì lui e il Costa, chiamandoli « goffi nell'arte », e colpendo così i due maggiori rappresentanti di essa in Bologna. Il titanico maestro aveva di troppo sorpassato il grado modesto dell'arte bolognese per non sprezzarne la semplicità. Egli che esaltava gli affreschi di Ercole de' Roberti compiuti più di vent'anni prima, doveva giudicare inanimata, rigida la pittura che seguì il drammatico artista di Ferrara. Il Francia continuò a far pale d'altare e Madonne, palesando quell'affabilità, quel decoro, quella gravità di costumi per cui fu lodato da Niccolò Burzio da Parma.

L'anno 1509 dipinse il *Battesimo*, oggi nella Galleria di Dresda, e nel 1510 colorì vagamente il ritratto del giovinetto Federigo Gonzaga, figlio di Isabella, ostaggio del pontefice Giulio II. Il ritrattino, che dalla Raccolta Leatham di Londra è migrato recentemente in America, fu donato a un gentiluomo ferrarese raccoglitore di cose d'arte, Zanfrancesco Zaninello, cui fu data pure l'effigie della Marchesa, eseguita dal Francia a Bologna nel 1511. Quest'ultima costò molta fatica al Francia che, per non destare la suscettività del Costa, non potendo recarsi a Mantova a ritrarre dal vero la marchesana, fu costretto a condurre la pittura sopra un esemplare ricevuto dalla corte mantovana e a seconda dei suggerimenti di Lucrezia d'Este. Dopo aver modificato più volte l'immagine che da principio parve dissimigliante, come troppo *saturna e scarna*, finì per soddisfare Lucrezia ed Isabella stessa, la quale scriveva al pittore di riconoscere che era stata *facta assai più bella che non ni ha facto natura*. Tuttavia Isabella d'Este desiderava una correzione nel

colore degli occhi, dipinti neri, benchè li avesse chiari. Ma il Francia mostrò poco desiderio di rimetter mano al ritratto. « Essendo, a commutar gli occhi de nigri in bianchi, lo evento dubio — così scriveva Lucrezia d'Esté a Isabella — per non guastare ciò che sta appressò de bene et per non perdere lo certo per lo incerto, malvolentieri se metteria a tal periglio, allegando bisogneria mutar le ombre de la pictura che se convenissino al color de l'occhio et poi bisogneria una altra volta darli la vernice, et se variasse uno pochetto circa la reconcinnatione de l'occhio che la pictura perderia tutta la gratia ».

Il pittore, fabro d'armonie, mostrava così di ben sapere come ogni particolare coloristico dovesse bilanciarsi nell' fatto generale. Il ritratto d'Isabella è perduto; solo si sa che l'ebbe Tiziano ad esempio per ringiovanire in un nuovo ritratto la matura gentildonna.

Dopo quel tempo, nel 1513, il Francia datò una *Madonna in trono fra due Santi*, ora nell'Accademia di Vienna; nel 1514 un *Dio Padre*, già in casa Hercolani, e del quale è ignoto il nuovo rifugio; nel 1515 la *Deposizione* nella Pinacoteca di Torino, e la *Madonna in trono fra Santi*, in quella di Parma.

Un'altra data, 1517, si legge nel basso della *Madonna* posseduta dal barone Speck von Sternburg a Lutschena, presso Lipsia, ma fu posta forse a ricordo della fine della vita del pittore, avvenuta in quell'anno, il 5 gennaio. Infatti quella *Madonna* appartiene a tempo alcun poco anteriore, e la iscrizione a lettere cubitali non corrisponde al modo di firmare del Francia.

Lucrezia d'Esté lo disse « intra gli pictori aurifice massimo, intra gli aurifici pictor nobilissimo ». Fu anche architetto, secondo l'annalista e pittore Negri, scultore secondo il Salimbeni, l'Achillini e il Burzio. Le date che abbiamo riportate non rappresentano intera l'attività dell'artista, perchè molt'altre pitture, anche col suo nome, mancano dell'indicazione dell'anno in cui

furono eseguite. Certo egli fu di stragrande operosità e di una versatilità senza pari a Bologna. Le corporazioni bolognesi, riguardandolo come il capo naturale di tutti gli artefici, lo elessero nel 1514 massaro generale. Tutta una schiera di artisti disseminò le sue forme per l'Emilia. Morì poco dopo che per San Giovanni in Monte giunse la *Santa Cecilia* di Raffaello, opera che, secondo una leggenda, molto sbigottì il pittore bolognese, il quale, fattosi malinconico in cuor suo, poco dopo si ammalò e rammaricandosi della pochezza propria, ne' vaneggiamenti del male, venne meno. La leggenda segna soltanto il contrasto tra la maniera quattrocentesca del Francia e quella nuova e romana di Raffaello.

Francesco Francia era certo ancor giovane quando Ercole de' Roberti frescava in San Pietro. Verso il focoso pittor ferrarese si rivolse l'orafo-ingegnoso, e già nell'anconetta niellata con la *Crocifissione* (della quale conservasi la stampa, presa prima della niellatura, nell'Albertina di Vienna; vedi fig. 631), eseguita per le nozze che legò una nobile famiglia bolognese a quella dei Bentivoglio, dimostrò di attenersi alle nuove e più compiute forme. Di essa e delle altre produzioni dell'orefice diremo a suo tempo; intanto osserviamo la prima opera pittorica, la *Crocifissione*, nel Museo Civico di Bologna (fig. 632). Essa deriva da Ercole de' Roberti, ma il Francia, abituato al bulino e al cesello, dà alle immagini del prototipo finezze di pulitura, luccichio metallico, ricerche di smaltatore. Cristo pende dalla Croce, reclinando il capo, pieno d'infinita mestizia: il corpo è lindo, le belle mani e i piedi forati dai chiodi non hanno una contrazione. San Giovanni avanza verso la Croce, ma non reggendo alla vista del Crocifisso, volgesi allo spettatore giungendo le mani angosciosamente: dall'altra parte della Croce, San Girolamo seminudo gira il capo e prega anche lui con le mani congiunte.

In San Giovanni particolarmente si nota il tipo proprio di Ercole, con l'arcata del capo a pieno sesto, ed anche nel-

l'ovale del volto; ma l'orafo elabora la figura con il garbo di chi tocchi materia preziosa. Naturalmente ogni mossa troppo



Fig. 631 — Vienna, Accademia Albertina.
Stampa della *Crocifissione* del Francia avanti la niellatura.

ardita viene attenuata, e le mani, invece di serrarsi convulse, si sovrappongono strette l'una all'altra e si sollevano con lieve sforzo. In tutto è il mitigarsi degli atti e dell'espressione, e una ricerca particolare di grazia ottenuta con una



Fig 632 — Bologna, Museo Civico. Francesco Francia: *La Crocifissione*.
(Fotografia Anderson).

semplificazione e con il rigore delle forme. Le figure si dispongono quindi più che verso il centro dell'azione, verso l'osservatore. Così San Giovanni; e San Girolamo torce il collo per mostrare la testa di tre quarti. Gli esemplari di Ercole, come rivestiti di raro metallo, perdono la foga naturale, gl'impeti della passione, la forza.

La figura umana, fattasi gioiello, si rivede nella *Natività* della Corporation Gallery di Glasgow (fig. 633).

La Vergine fanciulla adora il Bambino volgendosi col capo di tre quarti per esser meglio veduta, e il Bambino non sta disteso sul suolo, ma solleva la testa e il corpicino, come se stesse seduto sul grembo materno e fissasse amorosamente la madre. Due angeli s'inginocchiano a destra di Gesù, l'uno con le ali abbassate, l'altro senza le ali che avrebbero ingombro il delicato gruppo. Guarda San Giuseppe, con la destra appoggiata alla cima del lungo bastone, cui stringe pure la sinistra. Dietro la Vergine avanza orante un giovane pastore nobile e puro, quasi disceso dal monte Ida.

Qui pure i contorni delle vesti sono incisi sottilmente e orlati come da un filo d'oro all'agemina; i colori delle tuniche degli angeli sembrano smalti translucidi, ed essi hanno i capelli allucciolati; il rubino splende nella veste della Vergine che giunge le piccole mani dalle linee pure, senza lo scuro rialzo delle nocche. La composizione è immaginata come una lunga anconetta chiusa ai lati da due colonnine di finissimo marmo, tirato a lustro con infinita cura.

Il paese pare un vasto edificio marmoreo in rovina, che con l'andar del tempo, congiuntosi al terriccio, abbia formato una massa compatta, lustra e splendente. Qui pure Ercole de' Roberti, esemplare dell'artista, si trasfigura nelle forme accarezzate e nitide, tocche dalla punta del bulino, purificate dal paziente cesello.

Il Francia, tra le diligenze del pennello, comincia a dimostrare la personalità che meglio si vede in altro quadro, dove la superficie sembra lastra metallica leggermente sbal-



Fig. 633 — Glasgow, Corporation Gallery, Francia: *Il Presepe*.
(Fotografia Braun).

zata e coperta dei più vividi smalti. Tale è il *Santo Stefano* della Galleria Borghese in Roma, tavoletta votiva eseguita per Vincenzo Desideri (fig. 634).

In esso la consueta finezza si manifesta nei precisi contorni, nelle liste gialle arabesche della dalmatica e nel basamento con ornati d'oro della colonnina d'agata che gli sta dietro. Qui il Francia riesce potentemente espressivo, benchè il Santo, intento alla preghiera, giri gli occhi smarriti non verso l'alto, ma verso i fedeli che lo adorano. Ancora il pittore segna il punto di vista nella moltitudine dei devoti, verso cui convergono corpo ed anima i sacri personaggi.

E il Santo Stefano con la dolce, immacolata testina rigata di sangue per le ferite de' sassi, volgesi al pubblico e gli comunica l'intenso affanno, come distratto dalla preghiera a Dio. Le mani hanno perduto le ultime velature, onde si scorge la maniera di preparare la pittura e il suo fine tratteggio, prima che le carni ricevessero l'eburnea compiutezza e l'arte coprisse l'arte.

In queste prove dell'orafo nella pittura non sono ancora determinati i tipi che con lievi modificazioni diverranno poi particolari dell'artista. Ma intanto nuovi esemplari all'infuori di quelli del Roberti colpiscono l'immaginazione dell'orefice pittore. Abbiamo veduto come Lorenzo Costa, dopo il 1490, attratto, sia pure per breve tempo, dagl'ideali della scuola veneziana, nel 1492 all'improvviso ci appaia trasformato, rifatto. Una stessa corrente di idee scosse la tranquillità delle forme acquisite dal Francia. Recatosi probabilmente a Venezia, egli vide, come Lorenzo Costa, lo sviluppo dell'arte di Antonello nelle forme di Alvise Vivarini; e sotto quell'influsso temporaneo, ma forte, creò la *Sacra Famiglia* per il senatore Bianchini, e il ritratto di questo nobiluomo.

La prima trovai a Berlino nel Friedrich-Museum, il secondo dalla Collezione Salting passò alla National Gallery, in Londra.



Fig. 634 — Roma, Galleria Borghese. Francia: *Santo Stefano*.
(Fotografia Alinari).

La *Sacra Famiglia* (fig. 635) davanti a un parapetto spicca nell'aperta campagna, non inquadrata, come nelle pitture precedenti, da colonnine laterali. Tanto nell'insieme come nei particolari, la composizione diviene più pittorica e ad un tempo più plastica. La Vergine non è più il fiore del *Presepe* di Glasgow; si fa grave e pensosa. Il forte Bambino guarda coi grandi occhi tondi alla sua destra, poggiato al petto materno, come in atto di riposo, non senza tenerezza per la Madre divina. San Giuseppe appare a sinistra con la testa volta di tre quarti. Nonostante che l'orafo ancora si palesi nei particolari, tutto diviene più largo, di modellatura più grandiosa, di chiaroscuro più intenso. Ma l'esemplare di Alvise Vivarini dovette perdere in queste forme la potente energia. Tutto divenne più pomiciato e più lustro. In ogni modo le ricerche del Francia si complicarono; la mano della Vergine, stesa sopra il parapetto, non ha più le dita parallele, anzi l'anulare si ripiega alquanto nell'ombra e il mignolo comincia a scostarsi.

Il *ritratto del senatore Bianchini* (fig. 636) è certo contemporaneo a questo quadro votivo dipinto per lui. Spicca la tonda faccia viva e fresca di colore sul cielo luminoso, e guarda con gli occhi cilestri bonariamente lo spettatore. Sul cielo innalzano i sottili lunghi steli e i ramicelli scarşi di frondi due alberelli, e sorgono rupi che sembrano rovine di edificî marmorei. Anche nel ritratto è la larghezza alviana, senza che i piani, fattisi d'osso, abbiano la forte determinazione del maestro ispiratore.

Qui pure la mano che tiene una lettera ripiega le falangi superiori delle dita, che si aprono alquanto, e il mignolo stentatamente si curva.

L'accensione di desiderio a conformarsi alle forme veneziane, le quali avevano dato alla sua Madonna una certa simiglianza con quelle dell'esordio di Cima da Conegliano, durò ben poco. Egli torna alle proprie idealità, affinato come pittore, pronto a dar loro completo sviluppo.



Fig. 635 — Berlino, Friedrich-Museum. Francia: *Sagra Famiglia*.
(Fotografia Hanfstaengl).

La *Madonna col Bambino tra due angeli* (fig. 637), nella Galleria di Monaco di Baviera, ci mostra come, pur mantenendo qualche elemento del quadro votivo del Bianchini, egli abbandonasse gli altri men consentanei alla sua natura. Mantenne il Bambino, pur facendolo meno ardito negli occhi e men disinvolto nella positura. La Vergine assume già il suo tipo muliebre, giovanile, dolce, nobilissimo, e tocca il Bambino con delicata commozione. E questi, conserte le mani al petto, anche la sinistra che tiene in pugno un uccellino, sospesi i giuochi infantili, fissa la madre negli occhi. I due angeli che stanno dalle parti mirano, quello di sinistra il gruppo divino, quello di destra lo spettatore. Le due teste degli angeli non sono disposte simmetricamente, a distanza affrontate; l'una e l'altra son volte anzi in uno stesso senso, quasi che il pittore temesse di cadere nella rigidezza simmetrica, nella monotonia dei canoni; benchè le mani dei due angeli appoggiate a un libro si facciano perfetto riscontro. L'orafo è tornato a' suoi amori nelle acconciature, nei colori smaltati, nel broccato a fiorami che si stende sul parapetto, nella tessitura del finissimo velo della Vergine con bianchi puntolini nell'orlo. Rimane la plasticità già guadagnata, comincia a perdersi la metallicità nelle vesti e nelle stoffe splendenti.

Il *Battesimo*, nel Palazzo Reale di Hampton Court (fig. 638), si avvicina a questo tempo, sì per la durezza dei contorni come per il particolare squadro delle teste con l'alta globosa nuca.

Il Francia non rappresentò Giovanni nell'atto del battesimo, bensì in quello di rialzarsi con la ciotola riempita dell'acqua del Giordano. Dietro il Battista stanno due angeli, uno dei quali, benchè alquanto ammorbidito, conserva il tipo di quelli di Monaco. Una palma si drizza verso destra; e indietro, una figura siedè abbagliata dalla luce dello spirito santo, e un'altra, seminuda, è aiutata da un monaco a rivestirsi, mentre un confratello contempla la cerimonia.



Fig. 636 — Londra, Galleria Nazionale. Francia: *Bartolomeo Bianchini*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 637 — Monaco, Alte Pinacothek. Francia: *Madonna col Bambino e due Angeli*.
(Fotografia Hanfstaengl).



Fig. 638 — Hampton Court, Palazzo Reale, Francia: *Il Battesimo*.
(Fotografia Bourke).

Il *San Giorgio* della Galleria Nazionale, a Palazzo Corsini in Roma (fig. 639) fa seguito a questi dipinti, poichè la testa del Santo Cavaliere ci pare come lo svolgimento del tipo dei due angioi giovinetti, nel quadro di Monaco, e la figlia del re già assume lo speciale tipo del Francia. Ed è veramente di questo momento il *San Giorgio*, con la nuova libertà, e non ancora la rinuncia alle raffinatezze dell'orafo.

La composizione è lo sviluppo di una targa da torneo, esistente a Bologna presso la famiglia Rodriguez. Le forme in questa disegnate e graffite, prendono consistenza nel *San Giorgio* Corsini. E qui tutta la mitezza dell'animo del pittore si mostra nella mitezza dell'eroe che china come per divozione il capo, mentre brandisce la spada contro il mostro: non più l'armigero baldo del Quattrocento, non la folgore di Dio, ma un giovinetto in armi che obbedisce pienamente al volere del Signore e solleva senza sforzo la destra con la spada.

Il cavallo dalla grossa testa, tutto bardato di rosso, non si spaventa accostandosi al drago color di ramarro, con un rubino incastonato per occhio; ma quietamente si erge sulle zampe posteriori. Ginocchioni, la regale donzella attende di essere liberata, e giunge le mani guardando verso lo spettatore non al campo di lotta. I suoi capelli d'oro scintillano; un cordoncino ne traversa la bianca fronte; nulla scompone la gentil figura. La forma legnosa del cavallo mostra come il Francia non avesse quella abilità di animalista particolare a tanti artisti italiani. Al tempo in cui dipingeva il *San Giorgio*, come in seguito, egli è semplicemente raccolto nello studio della figura umana per crearne come un vaso di elezione. Nulla lo distrae dalla ricerca di grazia e d'armonia. Ancora i contorni delle vesti della figlia del re sono come d'un sottil filo d'argento damaschinato; le pieghe, come già quelle degli angioi adoranti, a Glascòw, cadono in curve serpentine formate dai lembi delle vesti compresse sul terreno; qui però si stendono in modo più semplice, ordinato, naturale. Il paese



Fig. 639 — Roma, Galleria Nazionale Corsini. Francia; *San Giorgio*.
(Fotografia Alinari).

serba aspetto consimile a quelli veduti, con scoscendimenti e avvallamenti che danno l'idea di monumenti diruti; ma è più arborato e più vario.

A questo grado di sviluppo, nella Collezione Frizzoni risponde il *San Francesco* che tiene nella mano sinistra un Crocifisso (fig. 640), veduto come entro il vano aperto di una breve stanza. Il Santo spicca nel rettangolo di luce, chiaro-scurato più fortemente, ma conserva ancora una fresca espressione giovanile. La piccola mano che poggia sul petto piega alquanto nell'ombra il dito anulare e stacca il mignolo, curvandolo leggermente, mentre l'altra, la destra, che tiene delicatamente col pollice, l'indice e il medio il Crocifisso, lascia le altre due dita in sospenso. Così il Francia cerca sempre più la preziosità degli atti, pur rivolgendo all'osservatore il beato Francesco quasi pio levita che esponga sè ad imitazione e ad esempio.

Nella *Madonna* (fig. 641) della Raccolta Ludwig Mond, a Londra (1492), il rilievo si è fatto meno timido, il tipo muliebre del Francia si allunga alquanto, e si determina quello del fanciullo con l'alta fronte e gli scarsi capelli. Anche in questo quadro, come nel *San Francesco* del Frizzoni, è lo studiato giuoco delle dita, qui più affusolate e lunghe. La Vergine guarda dall'alto della sua edicola i devoti, graziosamente, col capo reclinato, una benda sulla fronte, il manto che ricade sulle spalle e le avvolge il petto. Il Bambino mette la sua piccola destra nella mano materna, gira il capo verso i fedeli benedicendoli col braccio sollevato ad arco e piega la gamba sinistra rimanendo tutto diritto sulla destra. Un angelo di profilo volgesi al gruppo divino tenendo delicatamente un calice ricolmo di ciliege. La tenda rossa del baldacchino si stira alquanto dietro le figure, lasciando scorgere un lembo di paese luminoso con verdi alberi e cespugli.

La *Madonna* Orlow (fig. 642), a Pietroburgo (a. 1494), poggia una mano sul libro aperto su un parapetto, per tratte-



Fig. 640 — Milano, Collezione Frizzoni. Francia: *San Francesco*.
(Fotografia Brogi).

nersi col Figlio che si arrampica ad abbracciarla e sembra dirle tenere parole. Ella le ascolta come abbandonandosi a un dolce sogno. Intanto San Giovannino, giungendo le manine, estasiato adora. Vi è nel volto della Vergine la pienezza osservata in quelle di Monaco e della Raccolta Mond; e il San Giovannino ripete il tipo del Fanciullo nel primo di questi quadri.

Il Francia tentò un nuovo e più tenero aggruppamento della Madre col Figlio divino, una rappresentazione più viva nell'idillio familiare.

Nel tentativo andò scomposta la grande tranquillità, la quiete della positura del Fanciullo; nè riuscì lo scorcio di lui che si arrampica; ma la ineffabile dolcezza della Vergine, illuminata dal materno amore, sorride nell'aspetto giovanile, e in tutto è un chiarore, una freschezza di sentimenti, una effusione di giovinezza e di grazia.

La prima grande opera del Francia è l'ancona commessagli da Bartolomeo Felicini, compiuta l'anno 1494 (figg. 643 e 644). È esposta nella Galleria di Bologna, e porta la data, in parte manomessa da chi, per tener fede al Vasari, la mutò in quella del 1490. Oggi vi si vedono aggiunte le ultime quattro unità da chi volle ricondurre la data alla prima lezione.

Siede la Vergine in trono col Bambino benedicente ritto sulle sue ginocchia, in modo simile al Bambino Gesù che abbiamo veduto stretto alla Madre, in piedi su un parapetto, in due Madonne precedenti, con la gamba destra diritta e la sinistra lievemente curvata. Il gruppo divino spicca sulla tenda stesa dalla trabeazione d'un altare, sulla cui base siede un angelo toccando il liuto.

L'altare è posto entro un tiburio, ai pilastri del quale sono accostati sei Santi. A destra Sebastiano, Francesco e Procolo; a sinistra, Giovanni, Agostino e Monica. Dietro San Sebastiano sta inginocchiato Bartolomeo Felicini adorante. La composizione architettonica sembra una remini-

scenza semplificata dell'ancona di Ercole de' Roberti per Santa Maria in Porto a Ravenna; ma essa manca di am-



Fig. 64r — Londra, Collezione Mond. Francia: *Madonna col Bambino e San Giovannino*.

piezza, il pittore avendo voluto indicare i pilastri e il nascentimento delle arcate del tiburio nel breve spazio che intercede dalle teste dei Santi al lato superiore del dipinto.

Ne risulta una composizione addensata, angustciata. Nella Madonna il Francia mantenne il tipo giovanile, la testa dol-



Fig. 642 — Pietroburgo, Collezione del Conte Orlov Davidoff.
Francia: *Madonna col Bambino e San Giovannino.*

cemente china, coperta dal manto che ricade sulle spalle, il bianco velo sulla fronte, la discriminatura mediana dei capelli, la scollatura rettangolare. Nel Bambino conservò pure il tipo che abbiamo veduto nelle Madonne Orlov e Mond, ma

benchè alquanto più adulto, sembra infantilmente incerto nella positura e reggesi a stento, benchè si tenga con una mano al manto materno, non curvi troppo come nella Ma-

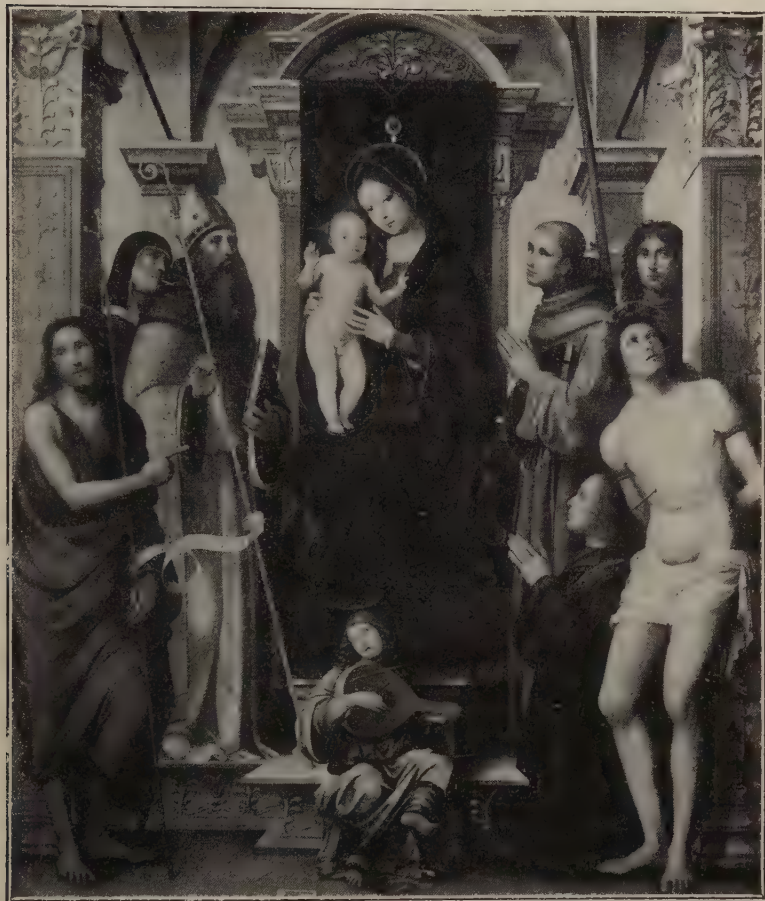


Fig. 643 — Bologna, Pinacoteca.

Francia: *La Madonna in trono fra sei Santi, adorata dal committente.*

(Fotografia Alinari).

donna Mond la gamba sinistra, e Maria con ambe le mani lo sorregga delicatamente. L'angelo sulla base del trono, con ancora il tipo degli angeli nel quadro di Monaco, tiene un piede sul suolo e un altro sollevato con scorcio non riu-

scito. Nel mettere quest'angelo musicante ai piedi del trono, il Francia pensò alla gentile trovata dei Veneziani, i quali trasformarono così in quei piccoli trovatori del cielo i tibi-cini di Donatello, che avevano già rallegrato le pale d'altare padovane. Il musico del Francia non vibra con le corde dello strumento, ma volge gli occhi in su con espressione estatica di orante. In quella figuretta dimostra la sua tendenza a smorzare ogni espressione realistica, ed anche la difficoltà a lui propria di rappresentare ogni essere non in istato di quiete. I sei Santi sono disposti simmetricamente: il Battista e Sebastiano, che stanno avanti, si volgono dalla parte opposta al gruppo divino, per interrompere il parallelismo con gli altri Santi. Monica, Agostino, Francesco, fissano il gruppo. Procolo guerriero, forte nell'aspetto derivato da Ercole de' Roberti, guarda severamente davanti a sè. Vi è in esso l'ultimo accento della forza ferrarese, che il pio Francia velerà di dolcezza e di mistica pace. In questo quadro una maggior plasticità è ottenuta dal pittore, e l'orafo si mostra soltanto in qualche accessorio.

Nelle forme è lieve il mutamento progressivo del Francia. Si può notare una tenue correzione nell'altezza della linea della nuca sul capo della Vergine, l'aprirsi delle dita delle sue mani, il contorno meno rotondeggiante nelle anche del Bambino. In generale è un correr più facile del segno, una minore durezza di contorni, un calligrafico girar di pieghe. Già si accenna al grande ovale delle maniche e alle lunghe arcuate costole dei drappaggi.

Con altre lievi modificazioni si rivede nella *Sacra Famiglia* (fig. 645), già segnata con l'anno 1495, a Presburgo, nella Collezione del conte Pallfy. Ricordò in quel quadro il San Giuseppe, di tre quarti, del quadro Bianchini nel Museo berlinese, il parapetto su cui pianta il Bambino nello stesso dipinto, e mantenne anche la inclinazione del capo della Vergine; ma questa si presenta giovanile e bella; il Bambino benedice come nell'ancona Felicini, ma piegando qui la te-

stina carezzevolmente, si tiene al manto della Vergine, non incerto nella positura, benchè torni a curvare la gamba sini-



Fig. 644 — Bologna, Pinacoteca, Francia: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Anderson).

stra quasi come nel quadro Bianchini. San Giuseppe ha perduto l'energia che mostrava in quel dipinto, e i suoi lineamenti si sono rabboniti. Il chiaroscuro è più trasparente,

i contorni si avvolgono nelle ombre diafane. Il paese smette la marmorea natura, l'oro allucciola le foglie degli alberi, la luce e la grazia si effondono. Questa Madonna rimase tipica per il maestro e per i suoi scolari. Il maestro la ripeté poco tempo dopo nel quadro ora della Principessa Eugenia a Piombino (fig. 646).

Un altro rimaneggiamento de' suoi giovanili esemplari può notarsi nei due angeli che reggono *Cristo morto sul sarcofago*, nel quadro della Pinacoteca di Bologna (fig. 647). Quegli angeli serbano il tipo dei due ai lati della Madonna di Monaco, e com'essi si volgono da una stessa parte; ma a Bologna sono più infantili, e senza durezza alcuna di contorni.

Apron le labbra come per mandare un gemito, mentre abbracciano Cristo che rechina il capo velato d'un'ombra di tristezza e lascia cadere le mani nell'abbandono del sonno. Lo scoramento dei due graziosi fanciulli si estrinseca con lo sguardo fisso in alto, nell'uno volto mestamente allo spettatore, nell'altro che sembra invitare al soccorso. Cristo è coronato di spine, il costato ha il taglio della ferita; ma il sangue non riga nè la fronte, nè le carni dell'Uomo-Dio. Il Francia pose attorno ogni cura nel dipinto, in ogni particolare del segno, nel colorito caldo, nel chiaroscuro profondo.

Dopo quest'opera non si nota più il ritorno così chiaro ai primitivi saggi; e l'artista continua a elaborare le forme raggiunte nell'ancona Felicini e nella Madonna Pallfy.

Così lo vediamo nell'ancona Scappi (fig. 648) e nell'altra commessagli da una gentildonna de' Manzuoli (fig. 649), prossime di tempo, entrambe nella Pinacoteca di Bologna. L'architettura dell'ancona Felicini viene abbandonata per dare aria ai sacri personaggi. Una tenda sta distesa dietro il seggio della Vergine, e solo dai lati si vedono alcuni pilastri, sfuggenti in prospettiva verso il fondo, come quelli della nave d'una chiesa convergenti verso l'aperta abside.



Fig. 645 — Presburgo (ora a Budapest), Collezione Pallfy.
Francia: *Sacra Famiglia*.

Nell'uno e nell'altro quadro la Vergine è più matronale e pensosa, e il Bambino siede sulle ginocchia materne; ai



Fig. 646 — Pietroburgo, Collezione della Principessa Eugenia.
Francia: *Madonna col Bambino.*

piedi del trono nel primo quadro sta il Battista con un ginocchio a terra, nel secondo un angelo adorante. Di qua e di là dal seggio divino, i Santi Francesco e Paolo nell'uno, Agostino, Giorgio, Giovanni Battista e Stefano nell'altro.



Fig. 647 — Bologna, Pinacoteca. Francia: *Cristo morto sostenuto da due Angeli*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 648 — Bologna, Pinacoteca.

Francia: *La Madonna in trono, fra i Santi Paolo e Francesco.*
(Fotografia Alinari).



Fig. 649 — Bologna, Pinacoteca. Francia: *La Madonna in trono fra quattro Santi.*
(Fotografia Anderson).

Nell'ancona Scappi, come nell'altra Manzuoli, il Bambino Gesù piega sopra un omero la testina, come nel quadro di Presburgo. I Santi continuano a mantenere lo sguardo, parte verso lo spettatore, parte verso il centro della rappresentazione; e nell'ancona Manzuoli San Giorgio e il Battista tengono sollevate le vesti, stando in una positura ricercata che poi vedremo ripetersi. E il Battista inizia anzi quell'atto delle figure con la testa girata forzatamente in un senso contrario al movimento del corpo. Pare che il pittore faccia in questo modo per sfuggire la monotonia nell'uguaglianza della disposizione: e così nell'ancona Manzuoli San Giorgio e il Battista volgono di tre quarti, il primo a sinistra e l'altro a destra, mentre Agostino e Stefano stanno quasi affrontati a distanza. Invece dell'angelo musicante il pittore in queste due ancone pensò di collocare ai piedi del trono due figurette in rapporto diretto col gruppo divino: il San Giovannino s'inginocchia nell'uno, siede l'Arcangelo dell'Annunciazione nell'altro. Il modo di trasportar figure sacre fuori dalla speciale azione fissata dalla tradizionale iconografia, appare qui per la prima volta nel Francia e si rivedrà in seguito. L'inosservanza delle leggi iconografiche che già abbiamo notato in Lorenzo Costa, si nota pure nel Francia.

L'ultima delle ancone di questo tipo è quella bentivolesca, in San Giacomo Maggiore a Bologna (figg. 650-652), nella quale l'artista sembra raccogliere la sua esperienza nel dipingere siffatte immagini a cominciare da quella de' Fellicini. Ercole da Ferrara s'intravede ispiratore nella nicchia figurata del seggio e nella decorazione con profili nelle arcate volgenti dietro al trono. E come il Costa nell'ancona del 1497 in San Giovanni in Monte richiamava la grande pala Strozzi di Ercole, così il Francia la richiama nel cavaliere San Giorgio e nella testa rettangolarmente squadrata di San Giovanni Evangelista. Il motivo dell'angelo musicante dell'ancona Fellicini qui si sviluppa in una coppia d'angeli, l'uno in atto di tenere un liuto, l'altro di sonar la viola. E questa volta il

Francia riuscì a esprimere il movimento del sonatore, senza ottenere però di collegarlo con quello del compagno che non pizzica il liuto, ma lo tiene esposto diritto sulle ginocchia.



Fig. 650 — Bologna, Chiesa di San Giacomo Maggiore.
Francia: *Madonna in trono fra quattro Santi* — (Fotografia Anderson).

Altri due angeli s'innalzano di qua e di là dal gruppo divino adoranti. E così l'ancona bentivolesca appare, come quella del Felicini, troppo ripiena nello spazio. Anche per la plasticità accresciuta delle figure, che già si accostano al tutto tondo, la forma è matura, la delicata espressione giovanile vien meno.

Di mano in mano nel progredire del Francia si perde la primitiva fragranza, la giovanile freschezza. Le Madonne



Fig. 651 — Bologna, Chiesa di San Giacomo Maggiore.
Francia: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

non più occhieggiano amorose, ma si vanno facendo gravi, pensose, divote matrone e par che seguano il corso degli anni del pittore. Con la vita di lui che s'inoltra nel tempo, sfo-

riranno; con la gravità de' suoi pensieri, si ombreranno. Sopra l'ancona stava un medaglione su fondo scuro, *Cristo*



Fig. 652 — Bologna, Chiesa di San Giacomo Maggiore.
Francia: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

sul sarcofago (fig. 653), visto più che a mezza persona con le braccia conserte. Staccato dal suo luogo naturale, oggi si vede nella Pinacoteca bolognese. L'immagine ha la salda costruzione del *Cristo tra due angeli*, già descritto. Il Francia

manterrà nel basso dell'ancona quel tondo con la funerea effige, ma riducendola come nel dipinto di Besançon e, per ultimo, nella inquadratura della *Purificazione* di Cesena.

A quel tempo probabilmente appartiene la piccola *Natività*, della Galleria del Louvre (fig. 654), di una finezza di segni e d'uno scintillio di colore ancora memori delle abitudini dell'orafo. Per la scioltezzà delle linee delle figure può assegnarsi a tale momento, sebbene il pittore, dovendo far cosa minuta, non abbia reso il rilievo, come nelle grandi.

La Vergine adorante nel piccolo *Presepe* non ha il manto consueto ripiegato sul capo, ma solo un bianco velo s'increspa lieve sull'ordinata capigliatura e sulla purissima fronte. Così nella *Madonna col Bambino tra i Santi Girolamo e Francesco* della Collezione Taylor, a Londra (fig. 655) e nella *Madonna col Bambino e San Giovannino*, della Galleria di Brescia (fig. 656). La stessa un decennio più tardi fu copiata nella bottega del Francia: la replica esiste nella Galleria nazionale di Budapest e mostra minore la giovinezza della Vergine divota, meno intensa la sua preghiera, meno infantile Gesù, meno unito il gruppo dei due fanciulli, più scuro il fondo, più taglienti i contorni del paese.

Nello stesso anno dell'ancona bentivolesca (1499) il Francia compì la grande *Natività* per Gian Galeazzo Bentivoglio, nella Chiesa della Misericordia, trasportata poi nella Pinacoteca di Bologna, dov'è senza più la velatura originale, tolta nel restauro (fig. 657). Tutte le figure sono ugualmente grandi, sempre per quella difficoltà dello scorcio, particolare del Francia, a mostrar le distanze nello spazio, per quella sua poca mobilità di linee e di forme. Le sue ricerche si fanno dentro una figura, più che nello spazio circostante. Davanti alle arcate dirute la Vergine adora la propria creatura, che non è sollevata come nel primitivo *Presepe* di Glasgow, ma più appoggiata, come nella piccola *Natività* del Louvre, al cilindrico origliere. Adorano Gian Galeazzo Bentivoglio e due angioli ginocchioni, veramente fratelli dei musicanti nell'ancona ben-

tivolesca in San Giacomo; s'inginocchia Sant'Agostino, mostrando sorpresa allo spettatore; guarda poggiato al bastone il mite vecchio Giuseppe; torcendosi verso destra giunge le mani un pastore, e un altro, giovane, col pedo, a



Fig. 653 — Bologna, Pinacoteca. Francia: *Cristo nel sarcofago*.

destra, coronato di frondi di quercia, ammira il neonato. La plasticità è ottenuta al massimo grado in questo quadro; e l'equilibrio della disposizione tien luogo della più rigida simmetria prima adottata dall'artista. Tutte le figure si piegano, si curvano divote, non senza lo stento derivante dalla difficoltà di scorciare.



Fig. 654 — Parigi, Museo del Louvre. Francia: *Natività*.
(Fotografia Braun).

Nei particolari il pittore insiste nella ricerca di varietà, come si nota nelle mani che si giungono angolari, e non



Fig. 655 — Londra, Collezione Taylor.
Francia: *Madonna tra i Santi Francesco e Girolamo.*

combacian più; e nelle pieghe a larghi partiti, più ampie e ricorrentisi. La divozione prende il sopravvento sulla espressione nobile e gaudiosa della vita. L'ambiente storico delle

scene evangeliche è trascurato quasi del tutto; anzi angioli, committenti prendono una stessa proporzione, una stessa



Fig. 656 — Brescia, Pinacoteca, Francia: *Madonna col Bambino e San Giovanni*.

parte nella rappresentazione. Tutti gli esseri, celesti e terreni, vissuti nell'alba del Cristianesimo, o santificati per lo zelo della Chiesa, o viventi nella speranza del cielo, si riuniscono nella preghiera. Il coro sacro abolisce l'azione, sostituisce

tuisce il racconto. La linea decorativa si fa più larga, libera e armonica, come dimostrano i vetri madreperlacei con la



Fig. 657 — Bologna, Pinacoteca. Francia: *Adorazione del Bambino*.
(Fotografia Anderson).

Madonna (fig. 658) e con il *Battista* (fig. 659) nella stessa Chiesa della Misericordia.

Ottenuta nelle due ancone bentivolesche la maggior plasticità, quale può segnalarsi anche nel *San Sebastiano* della Collezione Fernan Nuñez, a Madrid (fig. 660), e nel *Battista* dell'Accademia Albertina di Torino (fig. 661), il Francia gettò

via molti materiali, servitigli per le ancone precedenti, allorchè l'anno 1500 compose l'ancona pel Canonico Ludovico di Calcina, ora nella Galleria del Romitaggio, a Pietroburgo (fig. 662).

La Vergine siede in trono, senza tenda nè dossale marmoreo; spariscono i pilastri del tiburio o quelli della nave



Fig. 658 — Bologna, Chiesa della Misericordia.

Francia: Vetrata. *Madonna col Bambino*.

di chiesa; solo la centina d'un arco chiude la composizione e due profeti s'incantucciano nei mezzi pennacchi. Con questa semplificazione, col modellar pieno e il chiaroscuro intenso il Francia arriva per la prima volta alla monumentalità.

Volendo raggiungere il nuovo effetto, fece più eretta la Madonna nel seggio; e così non curvò il Bambino che con

la sinistra, con aria di dominatore, tiene il globo poggiato sul ginocchio. San Lorenzo guarda i fedeli, piegando l'umanissima testa, e li fissa anche San Girolamo, col libro sollevato dell'evangelio. I due ~~an~~giolini si accordano nel suono, l'uno pensoso sull'arco della viola, l'altro in ascolto del trillo del



Fig. 659 — Bologna, Chiesa della Misericordia. Francia: Vetrata. *Il Battista.*

liuto. Il paese è vario; e dai lati, due esili fusti ripiegati, protendono verso la scena il loro scarso fogliame, qua e là tracciato, come le foglie stilizzate d'acanto, delle quali il Francia adorna con grande maestria le basi degli altari.

Altri due esili fusti ondeggiavano a quel modo nel quadro della Galleria dell'Accademia di Belle Arti, a Firenze (fig. 663), la *Vergine col Bambino, in trono, fra i Santi Francesco e*



Fig. 660 — Madrid, Collezione del Duca Fernan Nuñez, Francia: *San Sebastiano*.



Fig. 661 — Torino, Accademia Albertina. Francia: *San Giovanni Battista*.

Antonio da Padova genuflessi. L'artista altera la forza dell'opera di Pietroburgo, ne sminuisce la grandiosità; pur atte-



Fig. 662 — Pietroburgo, Museo del Romitaggio.

Francia: *La Madonna in trono fra i Santi Lorenzo e Girolamo.*

(Fotografia Hanfstaengl).

nendovisi per la distribuzione, semplifica tutto. Par che rifaccia a memoria quel dipinto, sommariamente, cancellandovi ogni

realistica impronta, rimettendovi i tipi prima elaborati, cospargendoli di maggiore unzione religiosa. Antonio da Padova richiama Lorenzo; ma l'espressione dell'orante prende luogo di quella dolce del diacono, il quale sembra accarezzar con



Fig. 663 — Firenze, Galleria dell'Accademia.

Francia: *La Madonna col Bambino fra i Santi Francesco e Antonio da Padova.*

(Fotografia Anderson).

gli occhi i fedeli che protegge e conforta. Il carattere di ritratto di Lorenzo, nel quadro di Pietroburgo, si è qui perduto, e nel volto di Antonio resta soltanto la larga ossatura. Torna a inchinarsi la Vergine; lascia ogni orgoglio il Bambino, già dominatore; pregano i Santi, e innanzi al piedistallo del trono s'irradia da un vaso steli di garofano.

Questo ritorno subitaneo alle forme di tempo precedente all'ancona di Pietroburgo è pure indicato dalla *Santa Barbara*, nella Galleria Crespi, a Milano (fig. 664). Ella gira gli occhi tondi, come già la Madonna Felicini che apre e ripiega le dita al pari dell'altra dei Bentivoglio in San Giacomo.

La compunzione religiosa che prende il sopravvento in questi quadri, si afferma e cresce nella *Annunciazione con quattro Santi*, della Pinacoteca di Bologna, eseguita pure l'anno 1500 (fig. 665). La Vergine su un rialzo di terreno, sta più elevata dei Santi Giovanni Evangelista e Francesco, Bernardino e Giorgio, vicini a lei in rassegna. Ella accosta le punte delle dita delle mani, guardando in alto verso l'Arcangelo che, benedicendola, le annuncia il verbo divino, mentre cala dall'alto dentro un alone elicoidale il Bambino con la crocetta sulle spalle. Altri maestri avevan fatto intervenire nell'Annunciazione i Profeti; ma niuno nello stesso campo, astraendo da ogni particolare della narrazione evangelica, le aveva dato Santi ad assistenti, come in questo quadro. La scena religiosa così fu alterata dal pittore per introdurvi i patroni della Chiesa ov'essa fu esposta. San Francesco tiene ancora del tipo di Antonio da Padova veduto nel quadro precedente; ma il volto è più scarno e più ossuto; San Giorgio piega il capo sopra un omero, come lo stesso Santo nell'ancona bentivolesca di San Giacomo, ma non ne ha la rubiconda fiorente giovinezza e non la chioma ondulata.

Tutte le figure si sono intristite ed hanno gli occhi più incavati, il volto leggermente allungato, i drappeggiamenti con più lunghe gracili nervature.

Poco dopo aver dipinto quest'ancona, il Francia fece l'altra *Annunciata*, ora nel Museo Condé a Chantilly (fig. 666). Maria, sotto un portico, lascia di leggere il libricino aperto nella sinistra e, portando la destra al petto, guarda l'Arcangelo che scende, enorme rondine, dal cielo, mentre l'Eterno Padre appare nell'alto e là candida colomba vola verso la Vergine. Il pittore sarebbe tornato così alla tradizione ico-

nografica, se a sinistra non avesse messo Sant'Alberto calpestante il Dèmone. L'Arcangelo è una replica in senso



Fig. 664 — Milano, Galleria Crespi. Francia: *Santa Barbara*.
(Fotografia Anderson).

inverso, con poche varianti, di quello nel quadro precedente.

Più conforme all'*Annunciazione* del 1500 è un altro quadro posteriore d'un anno o due, pure nella Galleria di Bologna.



Fig. 665 — Bologna, Pinacoteca, Francia: *La Vergine annunciata fra quattro Santi*.
(Fotografia Alinari).



Fig. 666 — Chantilly, Museo Condé. Francesco Francia: *L'Annunciazione*.
(Fotografia Braun).

La Vergine (fig. 667) su un rialzo di terreno, come sopra una base ellittica, è adorata da Girolamo e dal Battista, mentre l'Arcangelo Gabriele le parla. La composizione qui è più raccolta perchè l'Arcangelo s'è abbassato nel cielo; ma continua l'affilamento delle forme. Anche Gabriele non ha più la tonda testina con la fronte corsa da un cordoncino, come nella prima *Annunciazione*, ma il suo volto si liscia, il mento si appuntisce, i capelli si stirano e cadon più uniti.

La *Madonna col Bambino*, della Collezione Trevelyan a Wallington Hall (fig. 668), appartiene a questo momento in cui l'espressione divien monacale.

La figura del Battista affilata, lunga, coi capelli pioventi sulle spalle, nella terza *Annunciazione* trova un riscontro nel *San Rocco* (fig. 669) del 1502, già esistente in un negozio, a Napoli. Il Santo prega l'Eterno, che appare nell'alto, per la liberazione della peste.

Quella lisciatura delle forme spiega la sua ragione nell'ancona d'altare, già in Santa Cecilia a Modena, ora nella Galleria di Berlino, eseguita l'anno 1504 (fig. 670). La Vergine in gloria, circondata di teste alate di cherubi, imitanti la mandorla celeste, ha sotto i piedi un angelo che nuota con le braccia aperte. Son tutti motivi ricavati dal Perugino, cioè dall'altra ancona già di San Giovanni in Monte. Nel piano tra i Santi vi è Girolamo, più degli altri direttamente ispirato a quel maestro. Lo sforzo di adattare le forme già maturate a quelle del pittore umbro tolse freschezza alla composizione; si risolse in un artificio faticoso, in una maniera stanca.

Tagliata dalle nubi con teste di cherubinetti è la *Madonna del Terremoto*, compiuta nel 1505 (fig. 671). Purtroppo è assai guasta; ma ancora in quelle teste alate si può vedere un ricordo del Perugino. Fortunatamente quella tendenza imitativa d'un'arte avente affinità con la sua, ma già ridotta a forme convenzionali, durò poco.

Il tipo della Vergine del Terremoto è grave per età nell'aspetto così come la *Madonna col Bambino*, assistita da



Fig. 667 — Bologna, Pinacoteca.

Francia: *La Vergine Annunziata fra i Santi Girolamo e Giovan Battista*.
(Fotografia Alinari).

San Francesco (fig. 672), nella Galleria di Bologna, dove pure il Fanciullo è animato da un vivace movimento.

Ancora sotto l'influsso peruginesco pare il ritratto di *Evangelista Scappi* (fig. 673), nella Galleria degli Uffizi, a

Firenze, sciolto e pastoso nella modellatura de' piani facciali, e il *San Sebastiano* della Galleria di Hampton Court (fig. 674), sospiroso nell'aspetto divenuto femminile.

Nell'oratorio di Santa Cecilia, principiando nel 1506 gli



Fig. 668 — Wallington Hall, Collezione di Sir George Trevelyan.

Francia: *Madonna col Bambino*.

affreschi con le istorie della Santa, ha già dimenticato il Perugino, e, pur mantenendo l'allungato modulo delle teste,



Fig. 669 — Napoli, Negozio Canessa. Francia: *San Rocco*.

le schiara del suo proprio spirito. Il maestro e donno della pittura bolognese inizia e chiude la serie degli scomparti-



Fig. 670 — Berlino, Friedrich-Museum.
Francia: *La Vergine in gloria e Santi nel piano*.
(Fotografia Hanfstaengl).

menti istoriati. Li inizia rappresentando *gli sponsali di Cecilia con Valeriano* (fig. 675). La cerimonia si svolge sotto un grande aperto loggiato, e richiama la scena dello Spo-



Fig. 671 — Bologna, Palazzo Comunale. Francia: *La Madonna del Terremoto*.
(Fotografia dell'Emilia).

salizio della Vergine. Le teste son disposte in una linea ondulata, e i due gruppi son come trapezi riuniti nella linea mediana della composizione.

La pudica Cecilia, senza guardar lo sposo, offre la sua destra, sostenuta da una compagna che sta dietro, a Valeriano, il quale le apporta l'anello nuziale. La titubanza della vergine intimidisce Valeriano, e par che spenga ogni festività. Le donne che accompagnano la sposa avanzano melanconiche, silenziose; Valeriano, gentil giovane, arresta il passo, mentre il sacerdote, sogguardandolo, gli regge il braccio.

Dietro Valeriano procedono giovani gentiluomini e un milite in arme. La cerimonia svolgesi nel silenzio; la ritrosia di Cecilia par che si senta da tutti.

Una grande nobiltà è nelle donne; in Cecilia è ripetuto il dolce tipo di Maria, nella comare che le sta appresso si richiama il volto allungato delle Sante dipinte nel 1504; poi viene la gentildonna dal delicato profilo, e una vecchia senza le rughe, come vestita di candore, e un'altra gentildonna che inchina dolcemente il capo. Il sacerdote che assiste alla cerimonia è turbato in volto: il suo tipo richiama i Santi barbuti, Agostino ad esempio. Valeriano ha le fattezze dell'Arcangelo Gabriele; il giovane che lo segue, quelle degli angioli che suonano il liuto a piè degli altari; il vecchio gentiluomo che viene poi, ha una giovanile freschezza. Per la prima volta qui vediamo il Francia uscito dalle limitazioni delle ancone o anconette d'altare, portarvi il suo spirito ordinato, tranquillo, ma anche tutti i suoi vezzi, tutta la fioritura delle sue immagini. È un capolavoro che non ha riscontro neppure nello scompartimento dov'egli figurò *la sepoltura della Santa* (fig. 676).

Questa, distesa su un bianco lenzuolo, vien deposta, coronata di rose, entro il breve sarcofago, senza che alcuno ne tocchi il corpo. Il Pontefice benedice la salma, mentre attorno uomini e donne pregano e si attristano nel veder la martire stesa sulla coltre funerale, composta nel sonno eterno. Anche

qui rivediamo i tipi consueti del Francia, i suoi santi barbuti, i giovani con aria fanciullesca, le Madonne trasformate in



Fig. 672 — Bologna, Pinacoteca. Francia: *Madonna col Bambino e San Francesco*.
(Fotografia Anderson).

prefiche. In ogni modo, compose nobilmente la scena. Il sarcofago impediva di mostrarne lo sviluppo, ed egli, con ardita licenza, lo fece troppo corto, incapace di contenere la salma

di Cecilia. Più lungo, non sarebbe stato possibile di mostrare gli sforzi dei portatori del lenzuolo: e ne sacrificò la misura.



Fig. 673 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Francia: Ritratto di *Evangelista Scappi*.
(Fotografia Anderson).

Come Cecilia con le trecce serpeggianti sul candido collo, così ci appare la *Vergine del Roseto*, nella Galleria di Monaco di Baviera (fig. 677), con le braccia conserte,

china a contemplar la sua creatura; e par che stia per inginocchiarsi. In tunica azzurrina con orlature verdi ricamate



Fig. 674 — Hampton Court, Palazzo Reale. Francia: *San Sebastião*
(Fotografia Bourke).

e lumeggiate d'oro, sta davanti a una siepe di rose, entro cui pispigliano variopinti uccelletti. I gelsomini adornano il giaciglio, altri fioretti spuntano tra le erbe del terreno. Dietro

la siepe è il paese limitato ai lati da alberelli diritti, che tengon luogo degli esili fusti arcuati che prima si stendevano a decorar dalle parti lo spazio. Quell'immagine pura,



Fig. 675 — Bologna, Oratorio di Santa Cecilia.
Francia: *Sposalizio di Cecilia e Valeriano* — (Fotografia Alinari).

insieme con gli affreschi di Santa Cecilia, rappresenta il Francia in un momento felice.

Con l'andar degli anni la vivezza giovanile è venuta meno, ma le forme mature, gravi, devote serbano immutato il chiarore. Il segno delicatissimo si volge a rendere l'incanto dei cuori, l'umiltà della fede religiosa. I sentimenti familiari, i più teneri affetti prendono una espressione sacra. Le Ma-

donne e i Santi escon su dai mazzi di fiori degli altari e si curvano sullo sfondo azzurro del cielo, invitano al raccoglimento, al silenzio.

Anche Lorenzo Costa, talvolta compagno di lavoro del Francia, si era provato a rendere i sentimenti di estasi reli-



Fig. 676 — Bologna, Chiesa di Santa Cecilia.

Francia: *La Deposizione di Cecilia nel sepolcro* — (Fotografia Anderson).

giosa; ma la sua natura un poco materiale, incapace d'intesser fiori di grazia, ricorreva a macerare, ad assottigliare i corpi ed a curvarli come rami di salici piangenti. Pure dal Francia, lo abbiamo veduto, andò più volte a prestito; ma non seppe ritenere se non qualche schema di composizione, qualche distribuzione di figure. I tipi esemplari nella imitazione ne uscivan fuori sgarbati e perdevan la materia preziosa di cui erano stati rivestiti dall'orafo, lo spiro di grazia partito dall'animo.

Lorenzo Costa ricercava nella cute, Francesco Francia nel cuore; quegli irrequieto e mutevole, questi sempre tranquillo e uguale. Lorenzo si avvicinò al maggior compagno; questi nulla tolse da lui. Nella gioventù il Francia si accostò prima del Costa a Ercole de' Roberti, cioè alle più evolute forme ferraresi; e quando il Costa oltrepassò la distanza fra l'arte di Cosmè Tura e quella di Ercole, il Francia aveva già formato la personalità. Entrambi furono abbagliati per breve tempo dall'arte veneziana assurgente verso nuovi ideali; poi tornarono ad Ercole da Ferrara rinnovellato, sempre più grandeggiante. L'esempio del Perugino sorprese entrambi i pittori, ma il Costa sminuì la forza, mentre il Francia, tocco appena, ne trasse l'unità nella espressione religiosa. Vicino al Perugino il Costa può sembrare un malato febbricitante, il Francia il natural compagno che compensa la minore esperienza con la sincerità maggiore.

Prossima agli affreschi dell'oratorio bolognese è la *Madonna tra i Santi Domenico e Barbara* (fig. 678), la quale serba i contorni del volto di Cecilia, nella Raccolta Leuchtenberg, a Pietroburgo, e di poco posteriore è l'altra con i Santi Niccolò da Bari e Cecilia nella Collezione Wernher, a Londra (fig. 679).

Dopo l'anno 1506, data degli affreschi di Santa Cecilia, il Francia, vie più stilizzandosi, allunga i corpi. Ascriviamo a questo periodo di forte stilizzamento l'*Annunciazione* della Galleria di Brera in Milano (fig. 680), dove nell'angelo che serba ancora i dolci lineamenti del profilo di Valeriano, le forme si sono affilate; e la *Deposizione* della Galleria di Parma (fig. 681), dove tutte le teste sono racchiuse in uno stretto ovale. Il Cristo disteso si assottiglia fuor di misura; il manto di Nicodemo cade in lunga e angusta striscia scanalata; le mani dalle scarse palme stendon le poco mobili dita. Il modo di volgersi di Nicodemo, piegando la gamba destra, puntando le dita del piede sul suolo e girando di traverso il corpo, si ritroverà in Andrea che porta la Croce nell'ancona,



Fig. 677 — Monaco, Alte Pinacothek. Francia: *La Madonna del Roseto*.
(Fotografia Bruckmann).

più tarda, della Cattedrale di Ferrara (fig. 682). In essa si vede l'*Incoronazione*, nell'alto, entro un'ogiva; nel basso,



Fig. 678 — Pietroburgo, Collezione del Duca di Leuchtenberg.
Francia: *La Madonna col Bambino tra i Santi Domenico e Barbara.*

Apostoli e Santi guardano la visione celeste, e steso sul terreno, visto di scorcio il corpicino di uno degl'innocenti uccisi da Erode. Anche qui il modulo oblungo delle teste e dei corpi, e le pieghe tirate.

Lo si rivede pure nella *Concezione* della Chiesa di San Frediano in Lucca (fig. 683), nella quale i Santi, le Madonne e l'Eterno hanno i lineamenti, i capelli e potrebbe dirsi anche i corpi, spioventi. Nell'ancona ebbe ad aiuto uno scolaro che lavorò particolarmente nella lunetta col *Cristo morto*



Fig. 679 — Londra, Collezione Wernher. Francia: *Madonna tra i Santi Nicola e Cecilia*.

e nella predella con rappresentazioni di *Miracoli della Vergine Concetta*.

Lo squadro allungato delle ultime opere conservano le figure nel ricco corteggio de' re Magi, nell'*Epifania* della Galleria di Dresda (fig. 684). Il Bambino Gesù, che in questa *Adorazione* conserva le forme tondeggianti e le braccine in arco, perde il rapporto di proporzione con la Vergine Madre e con tutti gli altri personaggi che sembran formati di canne.

In questo periodo della stilizzazione i movimenti sono più vivi, quasi che, venuto meno il volume de' corpi, riuscisse più facile al Francia atteggiarli variamente. Così nella *Deposizione* di Parma egli si provò a rendere lo slancio di



Fig. 68b — Milano, Pinacoteca, Francia: *L'Annunciazione*.
(Fotografia Alinari).

una Maria, che con le aperte braccia corre verso la salma di Cristo. Le vesti sventolano indietro, e un nastro dal suo capo serpeggia per l'aria. Ma il movimento drammatico non era proprio del Francia, che quasi lasciò cadere per squilibrio la pia donna. Anche nella tavola ferrarese s'industriò a scor-



Fig. 681 — Parma, Pinacoteca. Francia: *La Deposizione*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 682 — Ferrara, Cattedrale.
 Francia: *Incoronazione della Vergine in alto; Apostoli e Santi nel piano.*
 (Fotografia Alinari).



Fig. 683 — Lucca. San Frediano; Francia: *L'immacolata Concezione*.
(Fotografia Alinari).



Fig. 684 — Dresda, Pinacoteca. Francia: *L'Adorazione de' Magi*.
(Fotografia Haulstaeng).

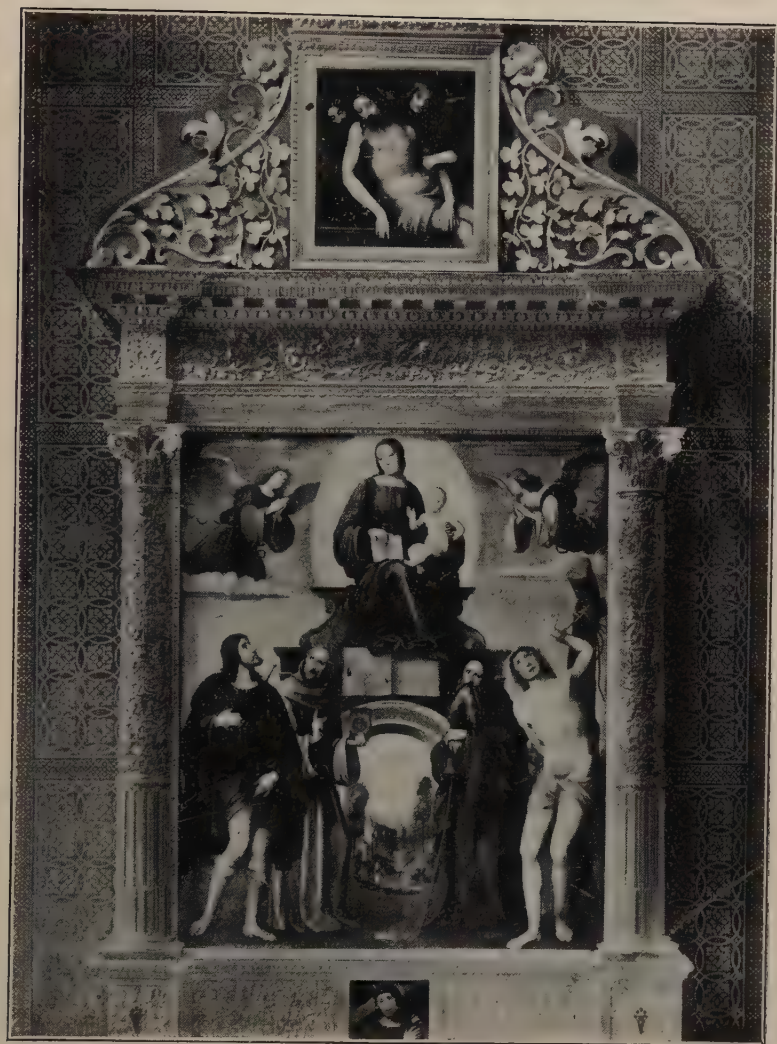


Fig. 685 — Bologna, Chiesa di San Martino Maggiore.

Francia: *Madonna col Bambino e Santi*.

Nella lunetta, *Cristo sopra il sarcofago*. Sotto, *Cristo che porta la Croce*.

(Fotografia Alinari).

ciare il corpicino dell'innocente, in quella lucchese, nel basso, mostrò quasi a tergo il monaco Duns Scoto, e nell'alto vi



Fig. 686 — Vienna, Galleria Imperiale.

Francia: *La Madonna in trono fra i Santi Francesco e Caterina.*

(Fotografia Hanfstaengl).

sollevò due angeli sulle nubi, come se appena avessero trattenuto il volo.

È questo il momento in cui il Francia eseguì l'ancona di San Martino a Bologna (fig. 685), la *Madonna in trono tra i Santi Francesco e Caterina*, nel Museo Imperiale di Vienna (fig. 686), il *Padre Eterno* dell'Ambrosiana a Milano (fig. 687), l'immagine di *Cristo morto* entro un tondo su fondo scuro nel Museo di Besançon (fig. 688), la *Madonna col Bambino*



Fig. 687 — Milano, Galleria Ambrosiana. Francia: *Padre Eterno*.
(Fotografia Brogi).

e *San Francesco* nella Raccolta R. H. Benson a Londra (fig. 689), la *Madonna col Bambino e San Giovannino* nella Collezione Cremer a Dortmund (fig. 690), il *Battista* nel Municipio di San Giovanni in Persiceto (fig. 691), il *Cristo che porta la Croce* nella Galleria di Bergamo (fig. 692), il ritratto di *Bernardino Vanni* nella Collezione Heugel a Parigi (fig. 693), e il niello della *Resurrezione* nella Pinacoteca di Bologna (fig. 694).

L'ancona di San Martino Maggiore (fig. 684 cit.), posta nella cappella fondata l'anno 1506, presenta figure col modulo ovoidale allungatissimo, il trono aperto alla ferrarese, sforzato il movimento di Sebastiano. Precede d'alcun tempo



Fig. 688 — Besançon, Museo. Francia: *Cristo nel sarcofago*.
(Fotografia Bulloz).

l'ancona di San Frediano (fig. 683 cit.), nella quale si vede una corrispondenza nel contorno del volto del re Salomone col San Rocco di questa pala d'altare. Al tempo stesso, con uguali forme, fece la *Madonna in trono tra Santa Caterina e Francesco*, nel Museo Imperiale di Vienna (fig. 686 cit.). La Vergine e la Beata hanno il medesimo tipo del volto allungato, senza il fiore di grazia degli anni precedenti; Fran-

cesco richiama ancora il Sant'Antonio da Padova del quadro dell'Accademia di Belle Arti a Firenze, ma è più invec-



Fig. 689 — Londra, Collezione Benson.
Francia: *Madonna col Bambino e San Francesco*.
(Fotografia Braun).

chiato e scarno, in atto men vivo di adorazione. Il *Padre Eterno* dell'Ambrosiana a Milano (fig. 687 cit.), attribuito erroneamente da alcuni a Timoteo della Vite, ristampa l'imma-

gine del veglio al sommo del quadro di San Frediano. E Timoteo, che attinse dal Francia quando questi non aveva



Fig. 690 — Dortmund, Raccolta Joseph Cremer.
Francia: *La Madonna col Bambino e San Giovanni*.

quello stilizzamento di figure, non può esserne autore. Il *Cristo morto*, equilibrato mirabilmente entro un tondo a Besançon (fig. 688 cit.), ha i lineamenti affilati delle figure nella *Deposizione* di Parma (fig. 681 cit.), benchè meno ristretti.



Fig. 691 — San Giovanni in Persiceto, Palazzo Comunale.

Francia: *San Giovanni Battista*.



Fig. 692 — Bergamo, Galleria dell'Accademia. Francia: *Cristo che porta la Croce*.
(Fotografia Anderson).

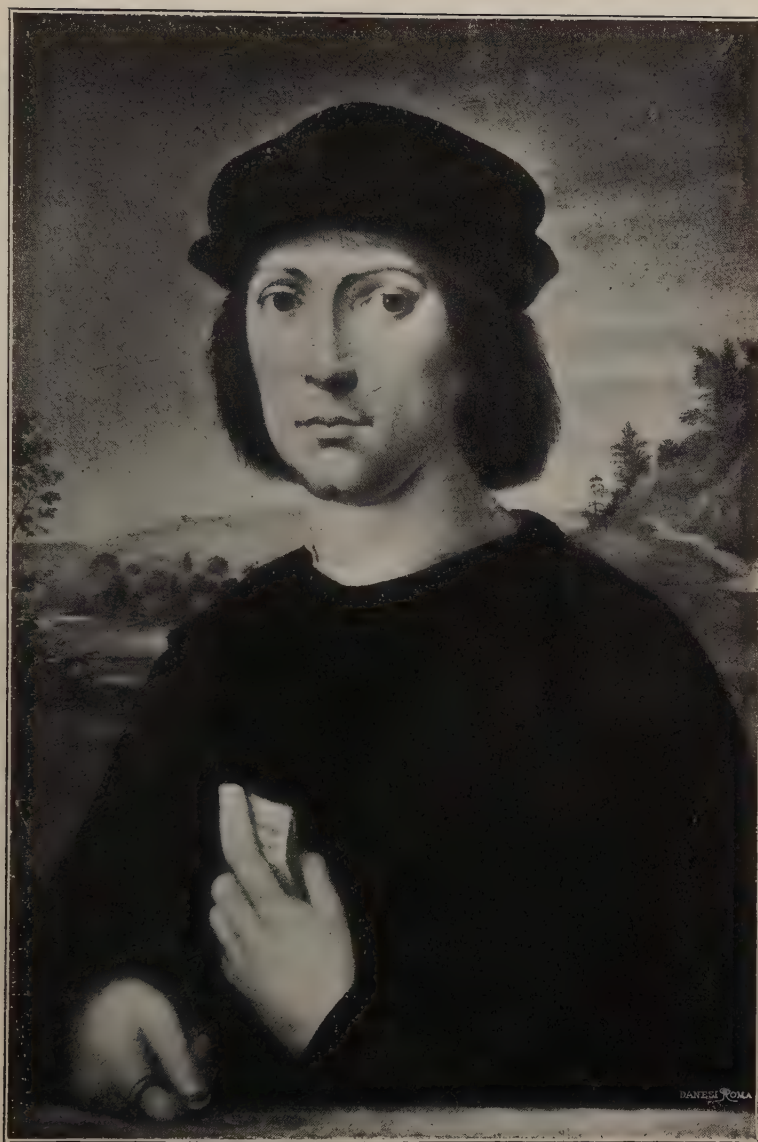


Fig. 693 — Parigi, Collezione Henry Heugel. Francia: Ritratto di *Bernardino Vanni*.

La *Madonna Cremer* (fig. 690 cit.) ricorda nel profilo la Vergine concetta in San Frediano, e i bambini hanno la gran vita degli occhi di Gesù nella *Madonna del Roseto*. Il San



Fig. 694 — Bologna, Pinacoteca. Francia: Niello con la *Resurrezione*.
(Fotografia Anderson).

Giovanni Battista del Municipio di Persiceto (fig. 691 cit.), ha l'ovale oblungo del capo, condotto meno regolarmente di quel che si sia veduto fin qui; e cioè con una linea ondulata che s'addentra e rialza, così come si vede nella *Incorona-*

zione della Cattedrale di Ferrara (fig. 682 cit.). Ne sono pure esempî il *Cristo che porta la Croce* della Galleria di Bergamo



Fig. 695 — Vienna, Accademia di Belle Arti.
Francesco Francia: Disegno con *Il Giudizio di Paride*.
(Fotografia Braun).

(fig. 692 cit.), il niello della *Resurrezione* (fig. 694 cit.), e in qualche modo anche il ritratto del Vanni (fig. 693 cit.).

Nell'inizio di quel periodo, che va dal 1506 al 1513, la stilizzazione era meno forzata, come si è veduto nell'*Annun-*

iazione di Brera. La ricerca d'allungare i corpi, arrotondandone alcune membra, si nota chiaramente anche nel disegno



Fig. 695 — Dresda, Pinacoteca. Francia: *Il Battesimo di Gesù*.
(Fotografia Alinari).

rappresentante il *Giudizio di Paride*, nell'Albertina di Vienna (fig. 695). Il processo di stilizzazione giunge al massimo grado nelle forme tirate della *Deposizione* di Parma, quindi si vedon queste rilasciate alquanto nel *Battesimo* (fig. 696)

tella Galleria di Dresda (1509), nel quale appaion men lunghe, perchè più larghe.

Il pittore riprese in quel quadro l'antica composizione



Fig. 697 — Cirencester, Collezione Leatham (già nella).
Francia: Ritratto di *Federigo Gonzaga*.

che fu anche incisa, ma meglio vi rese il sacro timore del Battista che si appresta a battezzare Gesù.

Ispirato al vecchio schema non cadde ad allungar troppo i volti secondo le nuove abitudini; ma non seppe abbandonar queste dipingendo nel 1510 il ritratto di *Federigo Gonzaga* (fig. 697), già nella Collezione Leatham a Cirencester in Inghilterra, la *Madonna* della Raccolta Bloudoff a Pietroburgo (fig. 698), gli *Angioli musicanti* di San Vitale a Bologna, il frammento d'un quadro con la *Madonna* (fig. 699), nell'Accademia di Belle Arti a Filadelfia, la *Madonna tra due Santi* (fig. 700) del 1513, nell'Accademia di Belle Arti a Vienna.

In quest'ultima ancona il maestro, richiamando le sue antiche pale d'altare con la tenda spiegata dietro il gruppo divino, e il Bambino Gesù in piedi sulle ginocchia materne, ritrova l'ordine e la chiarezza d'un tempo, cui associa la grandiosità, raggiunta nella figura di San Paolo. Anche in una *Madonna* nella Raccolta Gardner a Boston (fig. 701), trovasi una certa amplificazione delle forme, ma conviene notarvi la collaborazione dei seguaci, la quale si fa maggiore con l'inoltrarsi dell'età dell'artista.

Con altri richiami delle sue vecchie forme compose nobilmente il quadro che Benedetto Buonvisi lucchese fece porre nella Cappella di Sant'Anna, costruita dopo il 1511, in fondo alla Chiesa di San Frediano.

Davanti a un arco binato siedono su un piedistallo Maria ed Anna (fig. 702), la quale porge una mela al Bambino che si protende a prenderla con ambe le mani. Pare che qui si avviasse il ricordo del motivo di Ercole da Ferrara, nell'ancona di Santa Maria in Porto a Ravenna. In basso, davanti al piedistallo, San Giovannino par che danzi, riprendendo la rappresentazione già elaborata nel quadro di Vienna, nel Hofmuseum, e iniziata in quello Scappi, della Pinacoteca di Bologna. Nei Santi riprese pure alcuni vecchi tipi, nel San Sebastiano moderò il ripiegamento delle membra dell'altro di San Martino, in Paolo vagheggiò di nuovo un Santo peruginesco, in Lorenzo accarezzò ancora una volta le sue antiche immagini del levita.

Ma dove il Francia raccolse la sua virtù di un tempo fu nella lunetta della pala d'altare, dove rappresentò la *Pietà*



Fig. 698 — Pietroburgo, Collezione del Conte Bludoff. Francia: *Madonna col Bambino*.

(fig. 703). Maria con gli occhi arrossati dal pianto guarda la salma irrigidita di Cristo, distesa sulle sue ginocchia. Due angeli, ripiegato il volo presso il gruppo, inginocchiati assi-

stono, si rilevano su quel fondo lugubre: l'uno giunte le mani ritrae il capo da quella scena di morte, l'altro, come conscio che la morte è passaggio alla vita eterna e alla redenzione umana, accarezza la salma sospingendo la destra tra i lunghi capelli, che ricadono dalla manina come una stola: guarda dolcemente i devoti che pregano la vittima divina, senza velarsi della tristezza del compagno. Nessun segno del martirio nel Cristo avvolto da ombre trasparenti, nessuna violenza



Fig. 699 — Filadelfia, Galleria dell'Accademia. Francia: *La Vergine*.

nella espressione del materno dolore. Alto silenzio su quel fondo buio della visione. Così il Francia dipingendo quella lunetta negli ultimi anni della sua vita, ottenne quel senso di mistero che sembra stringere i cuori entro le cattedrali cristiane. L'arte di lui, limpido cristallino specchio d'acqua, riflette ancora l'immagine sacerdotale del pittore.

Dopo l'ancona de' Buonvisi la saldezza del Francia scema per la grave età. Così nella *Circoncisione* della Pinacoteca Comunale di Cesena (fig. 704), nella quale intristì le forme ben più solenni nella tavola in parte guasta e ridipinta della Galleria Capitolina.

Nella inquadratura della tavola del Museo cesenate, nella Chiesa della Madonna del Monte donde l'opera provenne, vedesi, ancora, nella cimasa, la *Pietà* (fig. 705) dipinta nella bottega da aiuti, e nella predella entro uno scuro tondo,



Fig. 700 — Vienna, Galleria dell'Accademia.

Francia: *La Madonna fra due Santi* — (Fotografia Loewy'.

Cristo morto (fig. 706), ripetizione di quelli eseguiti sulla pala bentivolesca, in San Giacomo Maggiore, e nel dipinto di Besançon.

A questo tempo circa appartiene la *Trinità e Santi* della Chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia, nella quale si vede entro la mandorla celeste la Trinità, nell'ultimo sviluppo dato dal Francia alla immagine, che, certo, in forma

più castigata, fu esemplare a Timoteo della Vite e, per mezzo di lui, a Raffaello.

Nel 1515 il Francia firmò due quadri: *Cristo deposto nel*



Fin. 701 — Boston, Collezione Gardner. Bottega del Francia: *Madonna*.

sepolcro, nella Galleria di Torino (fig. 707); *Madonna tra Santi*, in quella di Parma (fig. 708). Nel primo le forme appaiono stanche, con accentuazioni che vorrebbero mostrarle più animate. Rimaste oblunghe, perdono tuttavia molta dignità per lo sforzo di render netti i lineamenti e avvivarli nella espres-

sione. I Santi che assistono alla Deposizione apron le palme e le disgiunte dita, come per sorpresa. Si rivede il San Giovanni del *Battesimo* di Dresda,² ma più sforzato, il Cristo,



Fig. 702 — Londra, Galleria Nazionale.

Francia: *La Madonna col Bambino e Sant'Anna fra quattro Santi e San Giovannino*
(Fotografia Hanfstaengl).

ma più allampanato; e solo nella Vergine che si curva sulla salma e poggia una mano sul corpo esanime, il Francia trovò un'espressione nuova e viva.

Con gli occhi socchiusi, velati dalle ombre del dolore, con le labbra semiaperte, china il bianco volto, curva la

vacillante persona per dar l'ultimo abbraccio al morto figlio. Tra le richiamate convenzioni in quell'ultima fatica senile, questa immagine mormora ancora il suo nobile spirito.

L'altra ancona d'altare, nella Galleria di Parma, ci mostra la Vergine in trono fra Santi, innanzi a un arco binato, come nella tavola della Galleria Nazionale di Londra. Gli usati elementi delle pale d'altare qui si raccolgono, dal tempo



Fig. 703 — Londra, Galleria Nazionale. Francia: *La Pietà*.
(Fotografia Anderson).

dell'ancona Scappi sino a quella de' Buonvisi. Ma già il vecchio Francia trae maggior pro dell'opera de' suoi figli Giacomo e Giulio, che tolgono alle immagini gli effluvi balsamici della grazia.

Egli stesso, come in un ultimo anelito, richiamò le sue vaghe immagini di Madonne da quella di Presburgo all'altra dell'Accademia di Vienna, quando compose la *Vergine col Bambino* della collezione Speck von Sternburg a Lutschena, presso Lipsia, opera che reca la data apocrifia del MDXVII (fig. 709). A ogni modo, per la grandiosità, ricercata negli ultimi anni, la nobile Madonna occhieggiante come



Fig. 704 — Cesena, Pinacoteca Comunale. Francia: *La Presentazione al Tempio*.
(Fotografia Alinari).



Fig. 705 — Cesena, Chiesa della Madonna del Monte.
Bottega del Francia: Lunetta con la *Pietà*.



Fig. 706 — Cesena, Chiesa della Madonna del Monte.
Francia: Predella con *Cristo morto nel sarcofago*.

le antiche, appartiene con tutta probabilità all'ultimo tempo dell'artista.

Egli era entrato nel Cinquecento con l'ancona di Pie-



Fig. 707 — Torino, Pinacoteca. Francia: *La Pietà*.
(Fotografia Anderson).

troburgo, rinnovellato, colmo di plastica forza. E continuò cercando nella purificazione de' suoi tipi, nuovi ideali. Il realismo quattrocentesco cadde con lui, che tramandò per mezzo di Timoteo della Vite il decoro formale a Raffaello.



Fig. 708 — Parma, Pinacoteca. Francia e aiuti: *Madonna fra quattro Santi*.
(Fotografia Anderson).

Non estese le ricerche, sempre intento a trarre armonie da' suoi modelli, come prima cesellati gli argenti ne sve-



Fig. 709 — Lutschena, Collezione del Barone Speck von Sternburg.

Francia: *Madonna col Bambino.*

lava il nitore. Non ebbe slanci di ascetismo, non mistici ardori, ma divozione salda e sincera. E donò alle sue immagini la bontà e l'umiltà de' proprî costumi. Molti vollero imi-

tarlo; ma egli poteva esser copiato, non imitato. L'arte sua era come un chiuso vaso d'alabastro, che altri non poteva aprire per mirarvi dentro senza che ne esalassero gl'interni profumi.¹

* * *

La scuola di Francesco Francia² si è detta numerosa in modo straordinario, che a noi sembra inverosimile. Il Malvasia pare abbia letto in alcuni registri del Francia, dei quali è ignota la sorte, ben duecentoventi nomi di scolari. E poichè la più antica data letta su quei registri è del 1490, quella coorte di allievi si sarebbe acquartierata nella bot-

¹ Oltre i quadri accennati, sono ascritti al Francia i seguenti dipinti:

BERLINO, Collezione Raczyński: *Madonna col Bambino indicante la piaga della mano destra di Francesco* (Giacomo Francia); BOLOGNA, Pinacoteca: *Predella con la Natività* (di tempo prossimo agli affreschi di Santa Cecilia); ID., id., *Predella con la Madonna lattante, San Giovannino, il Crocifisso e Sant'Agostino* (dello stesso tempo del quadretto precedente); ID., id.: *Crocifissione* con Maria, Francesco, Maddalena, Girolamo a piè della Croce (opera tarda di bottega, con la collaborazione di Giacomo Francia); ID., già nel Palazzo Hercolani: *Padre Eterno* (vi si leggeva la data del 1514); ID., San Domenico, III altare a destra: *Madonna col Bambino* (attribuzione infondata); BONN, Museo: *Madonna col Bambino tra i Santi Giuseppe e Domenico* (dalla Collezione Wesendonck di Berlino); BRESCIA, *Madonna col Bambino* (probabilmente di Giacomo Francia); BUDAPEST, *Madonna col Bambino tra due Angeli* (imitazione di seguace); COLONIA, Museo Wallraf-Richartz: *Madonna col Bambino* (Giacomo Francia); FAENZA: *Madonna* (bottega); FORLÌ, Museo: *Natività* (opera tarda del Maestro intorno al 1515); FRANCOFORTE, Galleria dell'Istituto Staedel: *Ritratto di giovane* (certo di Amico Aspertini); HANNOVER, Museo Cumberland: *Madonna col Bambino* (tarda); LONDRA, Galleria Nazionale: *Madonna e due Santi*; ID., Collezione Northbrook: *Madonna col Bambino tra Santi* (con firma e data del 1512 apocrife; di scuola); ID., id., *Lucrezia* (bottega); LUCCA, Collezione Mansi: *Madonna col Bambino* (imitazione della Madonna di Presburgo, forse di dieci anni posteriore); MILANO, Museo Poldi-Pezzoli: *Sant'Antonio da Padova* (bottega); PARIGI, Museo del Louvre: *Crocifissione e il Padre Adamo* (opera tarda del maestro e di aiuti di bottega); ID., presso la contessa di Pourtalès: *Madonna con San Giovanni e un Angelo*; PARMA, Pinacoteca: *Madonna col Bambino e San Giovannino* (bottega); PIACENZA, presso il signor Gustavo della Cella: *Madonna* (già esposta nella Mostra d'arte sacra di questa città nel 1903; opera di bottega); PIETROBURGO, Galleria del Romitagio: *Pietà* (opera di bottega, posteriore al 1515); ID., id., *Madonna col Bambino* (Giacomo Francia); ROMA, Galleria Borghese: *Sant'Antonio da Padova* (probabilmente Giacomo Francia); ID., id.: *Madonna col Bambino davanti a una siepe di rose* (opera tardissima del maestro, non senza collaborazione); ID., Galleria Sterbini: *Madonna col Bambino tra due Angeli* (opera di scuola); ID., Galleria Barberini: *Sacra Famiglia* (scuola); VERCELLI, Museo Borgogna: *Sacra Famiglia* (del Boateri); VERONA, Museo Civico: *Madonna fra due Santi e un Angelo* (opera di bottega); VIENNA, Galleria Liechtenstein: *Ritratto virile* (opera di Marco Meloni).

² Sulla scuola del Francia cfr.: E. JACOBSEN, *I seguaci del Francia e del Costa in Bologna*, in *L'Arte*, 1905; F. MALAGUZZI-VALERI, *La scuola del Francia*, 1901.

tega del Francia dal 1490 al 1516. Tenendo conto che il tirocinio di Timoteo della Vite, secondo quelle note, durò più di cinque anni, converrebbe ammettere che la bottega del Francia fosse affollata in un tempo da parecchie decine di giovani, ciò che è impossibile trattandosi di un artista tanto operoso. Per rendere più accettabile il fantastico numero, il Malvasia ci disse che la bottega del Francia era costituita d'una stanza a pianterreno e un salone superiore, dove si fece accorrere il Costa a coadiutore nell'insegnamento. Tutto ciò non sembra secondo verità, tanto più che non doveva esistere tra il Francia e il Costa quella comunanza di vita, quella fraternità così affermata. Vedemmo già come Isabella Gonzaga si astenesse dall'invitare a Mantova il Francia per non spiare al Costa, il che sarebbe stato strano quando tra i due fosse salda amicizia.

È supponibile che i due maestri protetti dal Bentivoglio fossero associati in lavori per la famiglia signorile, nella cappella di San Giacomo, nella Chiesa della Misericordia, nell'Oratorio di Santa Cecilia. In quei lavori il Francia ebbe sempre il primo posto, il Costa il secondo. Francesco del resto, lo abbiamo già detto, non si ispirò al collega; Lorenzo invece, molto prendendo da lui, fece atto di artistica sudditanza. In conclusione le notizie del Malvasia, come altre da lui divulgate, danno luogo a sospetti.

E forse tutti i nomi riportati, dai minori aiuti della bottega dell'orafo, dello zecchiere e del pittore ai veri e propri discepoli, furono messi insieme dal Malvasia in quella grossa somma.

Tra le opere esistenti nelle gallerie pubbliche e private, parecchie possono considerarsi imitazioni dirette degli esemplari di Francesco Francia, eseguite nella bottega di lui.

Alcune poche recano il nome del loro autore, perchè naturalmente in quei lavori di traduzione dov'era mancanza di spirito originale, il nome del dipintore non poteva apparire liberamente.



Fig. 710 — Roma, Galleria Barberini.
Scolaro del Francia: *Madonna col Bambino e San Giovannino*.
(Fotografia Anderson).

Un seguace del tempo delle Annunciazioni con Santi può vedersi nella *Madonna col Bambino, San Girolamo e*



Fig. 711 — Verona, Museo Civico.
Seguace del Francia: *La Madonna col Bambino fra due Santi*.
(Fotografia Anderson).

Giovannino, nella Galleria Barberini in Roma (fig. 710). La Vergine ha il profilo diritto delle Annunciate, San Girolamo il tipo del San Giuseppe nelle Sacre Famiglie; ma nella



Fig. 712 — Roma, Collezione Sterbini.
Scolaro del Francia: *Madonna col Bambino tra due Angeli*.

Vergine non si scorge la profonda idealità religiosa del Francia, e il Bambino torce il collo forzatamente, quasi smor-



Fig. 713 — Firenze, Galleria Pitti. Jacopo Boateri: *Sacra Famiglia*.
(Fotografia Alinari)

fiosamente, come nel maestro non si vede mai. Trattasi qui di un imitatore, stato nella bottega intorno al 1500. Del tempo del *San Rocco*, già a Napoli, è la *Madonna con Santi e un angelo* della Galleria di Verona (fig. 711), nella quale

sono tracce di elementi diversi nelle opere del maestro, messi insieme da un imitatore, che per ultimo si attenne nel



Fig. 714 — Vercelli, Museo Borgogna, Jacopo Boateri: *Sacro Famiglia*.

far l'angelo adorante alla maniera allungata e lisciata di quel Santo.

Un altro seguace dipinse la *Madonna tra due angeli* della Galleria Sterbini in Roma (fig. 712), ove il Putto manca di

collo, la mano sinistra della Vergine, per mostrarsi aggraziata, fa le corna, il gran nimbo dietro il suo capo, non si vede nelle simili composizioni del Francia.

Jacopo de' Boateri firma una *Sacra Famiglia*, nella Gal-



Fig. 715 — Boston, Collezione Morrison. Jacopo Boateri: *Sposalizio di Santa Caterina*.

leria Pitti a Firenze (fig. 713), nella quale si ripete il tipo delle Madonne col Bambino in piedi sulle ginocchia di lei, e quello di Giuseppe con ambo le mani appoggiato al bastone.

Non ostante la diligenza dell'imitazione notasi qualche materialità del traduttore, ad esempio nelle mani dai lunghi pollici arcuati, nel ripiegamento della gambetta destra del Bambino, e in una lieve esagerazione di contorni e di effetti e nella superficialità della fattura. Il drappo che involge, formando cuffia al capo della Vergine, ci fa associare a quella *Sacra Famiglia*, l'altra similissima del Museo Borgogna di Vercelli (fig. 714), come pure gli *Sponsali di Santa Caterina* della Collezione Morrison, a Boston (fig. 715), probabilmente anteriore, e la *Madonna col Bambino benedicente con San Francesco* della Galleria del Louvre a Parigi (fig. 716). Con questi quadri forse ha rapporto la *Madonna col Bambino e i Santi Caterina e Girolamo* della Galleria Borghese di Roma (fig. 717).

Un altro traduttore del Francia, prima educato in Lombardia, forse quel Giovanni da Milano, richiamato dal Malvasia, è l'autore della *Madonna col Bambino e San Sebastiano*, esistente nel Palazzo del Principe di Trabia, a Palermo (fig. 718). Nel San Sebastiano assume le forme del Francia; nel Bambino ripete quelle nel quadro della Collezione Trevelyan, e nella Vergine ricorda ancora il Luini.

Un traduttore, ispirato alla tipica Madonna del conte Pallfy, o a quella della Principessa Eugenia, dipinse la *Madonna col Bambino tra due Angeli*, della Galleria Nazionale di Budapest (fig. 719); ma la disposizione rigorosamente simmetrica dei due Angeli, con gli occhi troppo accostati e lo scarso sviluppo delle loro testine, basta a distinguerlo dagli esemplari. Lo stesso pittore ripeté senza gli Angioli la *Madonna col Bambino* nel quadro della Collezione Mansi di Lucca (fig. 720).

Un secondo seguace ingrandì il modulo delle forme del Francia, come sentisse più il moto cinquecentesco, e fece le lattee Madonne della Galleria di Dresda (fig. 721) e di Parma (fig. 722), accentuando in quest'ultima la differenza

col maestro nella espressione, negli atteggiamenti, nelle movenze delle mani.

Più ci inoltriamo nel tempo, più si alterano le linee armo-



Fig. 716 — Parigi, Museo del Louvre. Jacopo Boateri: *Sacra Famiglia*.
(Fotografia Alinari).

niche dei dipinti magistrali, come si può vedere nella *Madonna col Bambino* della Galleria Liechtenstein a Vienna,

nella quale il fanciullo sta in una posizione sgangherata. Gli occhi per l'ingrossarsi delle palpebre superiori perdono



Fig. 717 — Roma, Galleria Borghese.

Jacopo Boatteri: *Madonna col Bambino fra i Santi Girolamo e Caterina.*

(Fotografia Anderson).

la serenità, come si nota nella *Madonna tra Santi* della Collezione Northbrook, a Londra, nella *Madonna col Bambino e Santa Caterina* della Galleria del Romitaggio, a Pietroburgo.

L'intenso chiaroscuro s'intorbida. E appare Giacomo Francia¹ nelle Madonne del Museo di Colonia (fig. 723),



Fig. 718 — Palermo, Collezione del Principe di Trabia.

Maestro lombardo seguace del Francia: *Madonna col Bambino e San Sebastiano*.
(Fotografia Gargioli).

della Collezione Raczynski a Berlino (fig. 724) e della Gal-

¹ Il WILLIAMSON (op. cit.), valendosi di notizie non appurate fa nascere Giacomo Francia nell'anno 1485; ma nell'anno seguente il bambino a un anno sarebbe stato iscritto nella corporazione degli orefici, trovandosi nella matricola sotto la data del 1486 il suo nome dopo quello del padre, così: *Iacobus Francisci raibolini dict. Capellae*.



Fig. 719 — Budapest, Galleria Nazionale.
Scolaro del Francia: *Madonna col Bambino fra due Angeli*.
(Fotografia Hanfstaengl).



Fig. 720 — Lucca, Collezione Mansi. Scolaro del Francia: *Madonna col Bambino*.
(Fotografia Alinari).



Fig. 721 — Dresda, Pinacoteca.
Scolaro del Francia: *Madonna col Bambino e San Giovannino*.
(Fotografia Hanfstaengl).

leria del Romitaggio a Pietroburgo. I movimenti si dispiegano più arditamente, le espressioni cercano la varietà, le



Fig. 722 — Parma, Pinacoteca.

Scolare del Francia: *Madonna col Bambino e San Giovannino*.

(Fotografia Anderson).

sopracciglia si corrugano, i muscoli dei volti si contraggono. E abbiamo la piccola *Pietà* nella stessa Galleria di Pietroburgo (fig. 725), la *Crocifissione coi Santi Girolamo, Madda-*



Fig. 723 — Colonia, Museo Wallraf-Richartz. Giacomo Francia: *Madonna col Bambino*.

lena e Francesco nella Pinacoteca di Bologna. Niuno fra i tanti traduttori continuò a svolgere i cànoni del Francia



Fig. 724 — Berlino, Galleria Raczyński.
Giacomo Francia: *Madonna col Bambino e San Francesco*.
(Fotografia Hanfstaengl).

all'infuori di Giacomo e Giulio, suoi figli. Lavorarono essi insieme, firmarono anche le ancone d'altare della Galleria Estense di Modena, del Friedrich-Museum di Berlino, di

San Giovanni di Parma ed altre con una doppia I, iniziale dei loro nomi *Iacobus* e *Iulius*. Le Madonne cui abbiamo accennato come opera probabile di Giacomo Francia, si rivedono in gloria nella pala d'altare della Galleria di Bologna (fig. 726) e in altra del Museo del Louvre a Parigi (fig. 727).

Lo sguardo soave, malinconico, divoto di Francesco



Fig. 725 — Pietroburgo, Museo del Romitaggio.
Giacomo Francia: *La Deposizione nel sepolcro* — (Fotografia Hanfstaengl).

Francia nelle Madonne diviene scuro e sospettoso. Minaccioso guarda pure l'Eterno (fig. 728) dal sommo dell'altare della prima cappella a destra in San Petronio; e cadon le ombre a cerchiare le pupille degli angeli musicanti, così puri un tempo. Gli scuri si addensano, i contrasti con le luci si fanno violenti, e in quel dibattito di effetti, in quel rigonfiarsi di forme, l'arte di Francesco Francia svanisce.

La tendenza a ingrandire, ad agitar le figure, a chiaroscurarle fortemente doveva orientare i due fratelli orefici verso il ferrarese Dosso Dossi e, in generale, verso forme

più evolute; ma, nonostante i loro sforzi, rimasero insignificanti ritardatarî.

Sembra che le figure e le proporzioni del Francia non



Fig. 726 — Bologna, Pinacoteca.

Giacomo Francia: *Madonna in gloria adorata da Santi e da monache.*
(Fotografia Poppi).

si potessero riprodurre senza che si cadesse in forme inanimate e strane. Poggia su un parapetto le dita inarticolate il giovane gentiluomo coperto da pelliccia, ritratto della



Fig. 727 — Museo del Louvre.
Giacomo Francia: *Madonna in trono fra quattro Santi*.
(Fotografia Alinari).

Galleria Pitti (fig. 729), opera di un seguace del Francia; si allungano straordinariamente, secondo i moduli usati tardi dal maestro, la testa di un ricco signore della stessa Galleria (fig. 730) supposto Guidobaldo da Montefeltro e quella d'una gentildonna creduta Elisabetta Gonzaga, nell'altra degli Uffizi (fig. 731) pure eseguite da scolari.¹

Esse sembrano vedute in uno specchio convesso; e nella donna in ispecial modo appaiono le proporzioni d'una testa equina.

Nè era possibile fondere la maniera del Francia con quella



Fig. 728 — Bologna, Chiesa di San Petronio.

Giacomo Francia: Particolare del dipinto col *Padre Eterno e Angeli*.

(Fotografia Anderson).

d'altri pittori, in modo che dalla fusione risultasse maggior rigoglio di vita.

Michele Coltellini si prova a trasformar le figure nell'ancona già della Collezione Santini a Ferrara (fig. 544 cit.), secondo la maniera del Francia, ma perde gli elementi derivati da Ercole de' Roberti, per acquistare un aspetto dinoccolato. Si accosta un romagnolo che dipinse la pala d'altare nella Galleria Capitolina (fig. 732), attribuita a Francesco Francia, dopo avere avuti i rudimenti dell'arte forse da Marco Palmezzano: pesante, slargato, con le teste dei Santi

¹ Su questi due ritratti vedi: LOUIS DELARUELLE, *I ritratti di Guidobaldo da Montefeltro e di Elisabetta Gonzaga nella Galleria di Firenze*, in *L'Arte*, 1900, pag. 147.



Fig. 729 — Firenze, Galleria Pitti. Seguace del Francia: Ritratto di giovane gentiluomo.
(Fotografia Anderson).



Fig. 730 — Firenze, Galleria Pitti. — Seguace del Francia: Ritratto virile.
(Fotografia Anderson).



Fig. 731 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Seguace del Francia: Ritratto muliebre, (Fotografia Anderson).

che sembrano maschere sceniche, non conserva nulla di buono nè degli antichi, nè dei nuovi esemplari.

La difficoltà d'immedesimarsi con l'arte del Francia, quale appare nei pittori educati in altre scuole, si nota a riscontro con la difficoltà provata dai seguaci del Francia a far proprie



Fig. 732 — Roma, Galleria Capitolina.

Romagnolo seguace del Francia: *Madonna col Bambino fra sei Santi* — (Fot. Anderson).

le conquiste di altri maestri. Invano ricorse alle forme del Costa il pittore della *Madonna col Bambino e San Francesco*, nella Galleria di Schwerin (fig. 733). Nel contorno del volto della Vergine resta il richiamo a Lorenzo; ma il senso naturalistico di questo maestro vi manca.

Imita l'ancona di Filippino Lippi in San Domenico un tardo seguace (fig. 734); ma la sentimentalità e la gran-

dezza del fiorentino non furon da lui comprese nella pittura che rappresenta gli *Sponsali di Santa Caterina*, nella Pinacoteca di Bologna, dov'è ascritta a Lorenzo Costa. Raffaelleggia



Fig. 733 — Schwerin, Galleria Granducale.
Seguace del Costa e del Francia: *Madonna col Bambino e San Francesco*.

l'autore d'un quadro della Galleria dell'Accademia di Venezia, così come raffaelleggiano Biagio Pupini (o meglio Pipini), detto Biagio delle Lame, il Bagnacavallo, Innocenzo da Imola ed altri, senza che nulla riflettano degli splendori dell'Urbinate.

* * *

Vediamo ora i maestri educati dal Francia, come Timoteo della Vite¹ di Urbino, Simone de' Martinazzi, detto delle Spade, il Tamaroccio, Amico Aspertini, i quali acquistarono fuori della bottega del maestro propria personalità.

Timoteo della Vite nacque da Bartolomeo e da Calliope di Antonio ferrarese, nel 1470, secondo il Vasari, o un anno prima, se si tien conto della correzione della data della morte, fissata dal biografo aretino nel 1524, invece che nel 1523.

Nel 1490 sembra che entrasse nella bottega del Francia a Bologna, ove abitava anche il fratello Pierantonio, medico e poeta, e che ne uscisse maestro nel 1495. Tornato ad Urbino, sua patria, continuò, per lo studiolo di Guidobaldo, la pittura, già iniziata da Giovanni Santi e da Evangelista di Piandimeleto, del ciclo delle Muse presiedute da Apollo, in alcune tavolette, due delle quali oggi si conservano nella Galleria del Principe Corsini a Firenze.

Nel periodo 1495-1500, in cui Raffaello metteva le ali pronte al volo, Timoteo gli fornì ad esemplari, oltre i quadretti dello studiolo di Guidobaldo, anche il dipinto con la *Vergine in trono tra i Santi Vitale e Crescenzo*, che, eseguito a spese di Marino Spaccioli per il duomo di Urbino, passò poi alla Galleria di Brera in Milano. Fece pure in quel periodo il quadro della *Trinità*, già nella Chiesa di questo nome ad Urbino, poi trasportato pure a Milano, ed anche la bella vetrata con l'*Annunciazione*, nel Museo del Palazzo Ducale di Urbino. Verso la fine dell'anno 1500, probabilmente, Timoteo tornò a Bologna, rivide le forme del Francia più evolute e, fatto ritorno in patria, rafforzato dalla

¹ Su Timoteo Viti vedi anche: ALIPPI, *Un contratto di Timoteo Viti e di Girolamo Genga*, in *Il Raffaello*, Urbino, 1882; CALZINI, *A proposito di due pitture di Timoteo*, in *L'Arte*, 1905; PUNGILEONI, *Elogio storico di Timoteo Viti*, Urbino, 1835; A. VENTURI, *Storia dell'Arte Ital.*, vol. VII, parte 2^a.

visione di esse, dipinse in San Bernardino, per la cappella Bonaventuri, l'*Annunciata*, ora nella Galleria di Brera a Milano. Sappiamo che nel 1504 colorì sulle porte di Urbino le



Fig. 734 — Bologna, Pinacoteca.

Tardo seguace del Francia: *Lo Sposalizio di Santa Caterina*.

(Fotografia Poppi).

armi di Cesare Borgia, e che nell'anno stesso, per la cappella fondata nel Duomo dall'arcivescovo Giampietro Arrivabene, assunse l'esecuzione dell'ancona con i Santi Tommaso Casauriense e Martino. L'anno seguente lavorò intorno al ta-

bernacolo della Cattedrale; nel 1508 fu eletto uno de' Priori nella magistratura urbinata, ed eseguì l'ancona votiva con *Santa Maria Maddalena*, allogatagli dall'arciprete Amaduzzi: nel 1509-10 fece gli archi trionfali per l'ingresso di Eleonora Gonzaga, moglie del Duca Francesco Maria. Eletto primo Priore nel Magistrato di Urbino l'anno 1513, fu socio di Evangelista di Piandimeleto dal 1518 al 1520 in diversi lavori per la Confraternita del Corpus Domini e per quella di Sant'Antonio. Morì nel 1523, il 10 ottobre.

Il quadro della Galleria di Brera, con i Santi Crescenzo e Vitale, mostra la diretta derivazione di Timoteo Viti dal Francia. La composizione, per il breve basamento su cui siede la Vergine col Bambino e per l'abbassarsi del gruppo celeste, prende maggior semplicità di quella dei modelli, semplicità che pare accresciuta dalla minore signorilità delle figure. Timoteo si studia di piegare la testa con i capelli pioventi di San Vitale, come il Battista dell'ancona Felicini. Mise ai piedi del trono un putto che suona la viola, come il Francia aveva fatto in quella pala; ma il grosso Bambino del Viti tiene più delle forme del San Giovannino sul basso dell'ancona Scappi, che non dell'ideale giovinetto musicante nell'ancona Felicini. In generale il quadro ci presenta il suo autore, studioso di render le grazie e gli atteggiamenti di Francesco Francia nelle movenze del capo delle figure, nel ripiegarsi delle dita delle mani; ma pare che la sua materia sia meno nobile e pura, meno atta a farsi brunita e lucente. Nella *Musa Talia* e in *Apollo*, specialmente in questo, la riflessione dell'arte del Francia è più viva che non nella guasta opera di Brera: Apollo sembra ricavato da una delle angeliche creature del maestro e ne ha la dolce adolescenza. Nelle due figure della Musa e del Dio l'artista mette in evidenza il modo appreso di elaborare le forme, facendole spiccare per forte chiaroscuro sul fondo cupo della roccia, tornando le candide membra, segnando il giro delle vesti in pieghe ellittiche.

Parimente, nel quadro della *Trinità*, i lineamenti dell'Eterno vegliardo sono simili a quelli che ritroviamo poi nel *Dio Padre* del Francia. E il Crocifisso ha le membra tranquille, pendule dalla Croce, come obbedienti alla forza di gravità, non scomposte da spasimo o da crudeltà di tormenti, ma secondo che il Francia dipinse, ad esempio di Timoteo.

Anche la vetrata con l'*Annunciazione* presenta l'Arcangelo col gran volume dei biondi capelli, e la Vergine (figg. 735 e 736) con la purità delle creature del Francia.

Tutte queste opere, eseguite nel periodo che precede il 1500, ci danno un aspetto di gentilezza in Timoteo della Vite, quale non ritroveremo in seguito. E perciò a questo periodo dovrebbe appartenere una serie di piatti urbinati, usciti dall'officina ceramica di Nicola da Urbino. Timoteo fornì probabilmente i disegni, ispirandosi alle metamorfosi di Ovidio. Dalle sue garbate invenzioni, tradotte delicatamente in colori azzurrini sull'ossido bianco, risultarono maioliche, le quali potevano rivaleggiare con gli argenti e gli ori delle credenze principesche. Il maggior numero de' piatti preziosi è vanto del Museo Correr in Venezia (es. figg. 737 e 738): di essi e degli altri diremo, trattando delle arti minori nel Quattrocento.

Abbiamo supposto che Timoteo della Vite tornasse a Bologna verso la fine dell'anno 1500, dove vide compiuta dal maestro l'ancona dell'*Annunciata con quattro Santi*, e probabilmente anche l'altra che il poeta Casio aveva allogato a Giovann'Antonio Boltraffio, oggi esistente nel Museo del Louvre. Ritornato a Urbino, eseguì l'*Annunciazione* (fig. 739) secondo il metodo tenuto dal Francia nel rappresentare le sacre scene, facendovi un convegno di Santi. L'*Annunciata*, su un tratto di terreno più elevato di quello su cui vedonsi il Battista e Sebastiano, leva gli occhi e par che preghi l'angelo che appare fra le nubi benedicente, mentre in alto, come lampada sospesa, entro un cerchio luminoso, sta il Bambino Gesù con la Croce. Il Francia fa giunger le mani



Fig. 735 — Urbino, Palazzo Ducale. Timoteo Viti: Vetrate. *L'Arcangelo annunciatore*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 736 — Urbino Palazzo Ducale. Timoteo Viti: Vetrata, *La Madonna annunciata*.
(Fotografia Anderson).

alla Vergine che ascolta in atto di dolce sommissione i voleri di Dio; Timoteo le dà una espressione più comune di preghiera verso il cielo. L'Arcangelo Gabriele [nel Francia benedice ammirato, commosso, sollevando la destra carezze-



Fig. 737 — Venezia, Museo Correr. Timoteo Viti: Piatto. *Orfeo ed Euridice*.
(Fotografia Anderson).

vole; l'altro di Timoteo esprime entusiasmo, slargando nell'aria il braccio sinistro e benedicendo con la mano manca la Vergine. In queste figure di Timoteo si nota una tendenza ad amplificare le forme del Francia e a toglier loro la pia, ordinata compostezza. In un viluppo di vesti aggirantisi è l'Arcangelo e, fasciata nelle grosse vesti foderate, è Maria.

Anche la figura del Battista, additante la donna che genererà il verbo, ha preso forme più ampie e meno umili di quelle del maestro; è nel San Sebastiano pare un riflesso di quello del Boltraffio nel quadro per la famiglia Casio.



Fig. 738 — Venezia, Museo Correr. Timoteo Viti: Piatto. *Euridice ed Aristeo*.
(Fotografia Anderson).

Pur non rende la femminile immagine del Sebastiano, quale abbiamo veduto nei quadri Felicini e Bentivoglio, ed è messo in evidenza l'albero al quale sta legato.

Con questo quadro, Timoteo, provetto nell'arte, si distacca dal maestro nelle forme, pur seguendolo nel concetto: è meno semplice, è meno schietto di quel che si era mostrato dianzi, ma più maturo e personale. Vi resta tuttavia ancora



Fig. 739 — Milano, Galleria di Brera.
 Timoteo Viti: *L'Annunciata fra i Santi Giovan Battista e Sebastiano*.
 (Fotografia Anderson).

l'artificiosità dei drappeggiamenti, quale abbiamo notato nella Musa Talia, benchè i grossi panni si stringano alle forme o vi si stampino.

Nel 1504, lavorando con Girolamo Genga nella Cappella del vescovo Arrivabene nel Duomo urbinato, Timoteo si presenta sotto l'influsso peruginesco.

I due Santi Vescovi (fig. 740) seggono affrontati come in una terrazza fiancheggiata da pilastri; dietro la campagna è il cielo azzurro. Il Vescovo di sinistra volgesi verso lo spettatore e tiene l'asta lunga di una croce; l'altro benedice il vescovo Arrivabene ginocchioni a sinistra. A riscontro di quest'ultimo sta un alto personaggio genuflesso e orante. La disposizione simmetrica dei due vescovi seduti, delle loro braccia, delle loro ginocchia, come quella dei due adoratori, ci fa pensare al nuovo orientamento di Timoteo verso il Perugino. Mentre il pittore era stato a Bologna, e in tempo successivo, il Perugino aveva disseminata l'arte sua nell'Umbria e nelle Marche limitrofe. Ed era naturale che anche Timoteo si arrendesse alle forme del celebrato artista.

Nel tipo del Santo vescovo Tommaso i lineamenti corrispondono a quelli giovanili particolari del Perugino; ed anche il modo di schiudere lo spazio centrale del dipinto, così che la gran luce del fondo lo schiari, è proprio dell'Umbro.

La *Maddalena*, oggi nella Galleria di Bologna (fig. 741), che fu eseguita nel 1508, mostra come Timoteo con un atto di contrizione tornasse al Francia, lasciato alquanto in abbandono. La gentile creatura che appare all'ingresso di una grotta, come una pia pastorella, è stata creata da Timoteo con giovanile freschezza. I capelli biondi la ricoprono tutta sino al collo dei piedi torniti, non abituati certo a rovi e selci. Ella china lievemente il capo, come le Madonnine del Francia, e giunge le punte delle dita come sollevano fare gli oranti del maestro. Una delle Muse dipinte in giovinezza da Timoteo ha lasciato sciogliere il volume delle trecce, si è fatta cristiana in Maddalena.



Fig. 740 — Urbino, Duomo. Sacrestia.
Timoteo Viti: *I Santi Tommaso e Martino, e due adoratori.*
(Fotografia Anderson).



Fig. 741 — Bologna, Pinacoteca. Timoteo Viti: *La Maddalena*.
(Fotografia Alinari).

Lo spirito di Francesco Francia che accarezza ed anima la vaga fanciulla, togliendole ogni ombra di peccato, schiara ancora di grazia la peccatrice prostrata, supplice, davanti a



Fig. 742 — Cagli, Confraternita di San Michele. Timoteo Viti: «*Noli me tangere*».
(Fotografia Alinari).

Cristo nell'Orto, nel quadro della Confraternita di San Michele a Cagli (fig. 742). Ma in quell'opera si mesce all'arte di Timoteo, nata a Bologna, quella del *genius loci*, Raffaello. Timoteo che aveva influito sui primordi del giovanetto precoce, fu poi affascinato dalla sua gloria, abbagliato

dalla gran luce. Nel *Noli me tangere* di Cagli, tanto nella figura della Maddalena come in quella di Cristo, Raffaello ha indotto a modificare tipi e atteggiamenti. Sant'Antonio Abate benedicente a destra in quel quadro, e San Michele Arcangelo che si vede a sinistra in atto di trafiggere il demone, hanno pure una grandezza nuova, una nobilitazione che richiama gli esemplari raffaelleschi.

Il raffaellismo di Timoteo, quale si rileva nell'ancona di Cagli, presentasi in una forma tarda e decadente nella *Maddalena* del Duomo di Gubbio (fig. 743) e in una *Madonna col Bambino* della Collezione Heugel a Parigi (fig. 744), della quale si ha una replica meschina a Torino, nella Pinacoteca, segnata MDXIX.

Lo spirito di Raffaello non scosse il quattrocentista; vi alitò sopra, producendo qualche lieve modificazione formale, qualche trapasso più complesso di colore e di chiaroscuro, ma, in fondo, Timoteo si limitò a trattenere le immagini entro i suoi vecchi schemi, senza liberarne i moti. Così divenne sempre più convenzionale, sempre più vacuo.¹

* * *

Simone de' Martinazzi, detto delle Spade, parmigiano, si trovò probabilmente allo studio del Francia poco dopo il 1500.

La pala di Berlino, che porta il suo nome e la data del 1504, rappresenta la *Vergine col Bambino in trono*, dalle parti del quale stanno San Rocco e una Santa riconosciuta per Apollonia (fig. 745). Dietro il gruppo della Vergine col

¹ Oltre le opere qui accennate si annoverano come di Timoteo: BERGAMO, Galleria dell'Accademia, Collezione Morelli: *Santa Margherita* (opera debolissima, forse di bottega); BERLINO, Friedrich-Museum: *San Girolamo* (conservata ne' magazzini); CAGLI, Chiesa di San Domenico, parete a destra, fresco: *Annunciazione* (non mai esistita); ENGLEWOOD (New Jersey, U. S. A.), Raccolta Platt: *Madonna col Bambino* (non sembra di Timoteo); HIGH LEGH HALL (Knutsford, Cheshire), *Cristo nell'Orto* (attribuito dal Berenson); PARIGI, Collezione del Visconte di Sérincourt: *Busto di giovane* (non mai esistito); URBINO, Palazzo Ducale: *Sant'Apollonia*; Id., id.: *San Sebastiano* (opera probabile di bottega).



Fig. 743 — Gubbio, Cattedrale. Timoteo Viti: *La Maddalena*.

Bambino si spiega la tenda come nelle ancone Scappi, Manzuoli e della cappella Bentivoglio. Il Bambino seduto



Fig. 744 — Parigi, Collezione Heugel. Timoteo Viti: *Madonna*.

sul grembo della Madre in attitudine similissima all'altro della Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze, tiene la sinistra sopra un'anca e protende la destra verso l'ado-



Fig. 745 — Berlino, Friedrich-Museum.
Simone delle Spade: *Madonna in trono tra due Santi*.
(Fotografia Hanfstaengl).

rante. La Madonna, chino lievemente il capo, guarda pure, come nel quadro di Firenze, obliquamente, tiene una mano sul petto del Bambino e ne tocca una coscia con l'altra. Basterebbe questa simiglianza di atteggiamenti e di forme per riconoscere la educazione di Simone delle Spade nello studio del Francia poco dopo il 1500. A queste simiglianze altre se ne possono aggiungere: a esempio, quella del San Rocco, che Simone, memore dello stesso Santo eseguito dal Francia nel 1502, dipinse in un'attitudine supplichevole, quale si nota pure nel Battista, figurato dal maestro presso la seconda delle Annunciate, nella Pinacoteca di Bologna. E Sant'Apollonia ha il volto tondeggiante con la lieve ondulazione delle gote della *Santa Barbara*, nella Galleria Crespi. Quando Simone delle Spade dipinse la pala d'altare per la Collegiata di San Pietro, era fresco di studi, ripeteva i disegni tratti dalle opere del maestro, ma cadeva a gonfiar le gote della Madonna e di Apollonia e a costruire tutto in modo meno saldo, a pitturare in modo meno vivo.

Più tardi, perduta la freschezza degl'insegnamenti del Francia, il pittore si mostrò anche più debole e più vuoto nell'altra pala d'altare per la Steccata,¹ ove ancora si conserva. Appena nella Madonna col Bambino benedicente ritto sulle sue ginocchia, può ritrovarsi una reminiscenza della educazione bolognese; ma nei Santi, specialmente nel chiomato e ricciuto Battista, e nei putti musicanti ai piedi del trono, si nota che il pittore si era arreso a forme venute da Venezia a Parma col Temperello.

Quest'ultimo quadro, sebbene molto guasto, ci serve a comprendere la sterilità dello scolaro del Francia, il Parmigiano che era ancora in vita nel 1535.

* * *

Un altro discepolo del Francia si presenta nell'Oratorio di Santa Cecilia, in due scompartimenti della Storia della

¹ Cfr. N. PELICELLI, *Guida di Parma*, Parma, 1906.

Santa. Egli è Cesare Tamaroccio, certamente ancor giovane quando nel 1506, al seguito del Francia e del Costa, rappresentava il *Battesimo di Valeriano* (fig. 746) e *Cecilia nella caldaia bollente* (fig. 747).

Il papa, seguito da diaconi e da un chierico, battezza



Fig. 746 — Bologna, Chiesa di Santa Cecilia. Tamaroccio: *Il Battesimo di Valeriano*.
(Fotografia Alinari).

Valeriano presso un torrentello. La scena è ispirata al battesimo di Cristo; e invece dei due angeli che tengono le vesti di Gesù, presenta due paggi rustici con gli abiti e le armi di Valeriano. Di fronte a questo affresco, è l'altro del *Supplizio di Cecilia*. Entro una caldaia sta immersa quasi fino a mezzo il corpo l'invulnerabile Cecilia, coronata di

rose, tra manigoldi e donne pie, e siede di rimpetto il prefetto Almachio, in alto seggio, circondato da magistrati. Il pittore ha voluto rappresentare il momento in cui, vistasi vana l'azione del fuoco e degli accesi vapori, si ordina al carnefice di troncar la testa di Cecilia. In tutti e due gli scomparti il Tamaroccio mostra d'avere studiato il Francia e seguito il Costa. Vi sono tipi come il chierico recante la tiara nel *Battesimo di Valeriano*, che mostrano la derivazione dalla regolarità del Francia; ma molti altri, esempio il magistrato senza turbante con lunga chioma e barba bipartita, davanti al seggio di Almachio, sono ricavati dal Costa. Nonostante che il naturalismo del Costa potesse vivificare l'arte del discepolo del Francia, il Tamaroccio resta pittore di poco spirito. Non sa muovere e non sa dire. Stanno calmi, tranquilli, il prefetto e i giudici davanti alla Martire; compiono una consueta cerimonia il papà e i prelati nel *Battesimo di Valeriano*. Nel paese arieggiato meglio si sente la imitazione del Costa. Tutte quelle figure con facce tonde e schiacciate, con fronti alte o prominenti, con vesti grosse e pesanti, hanno un'aria compagnuola; stentato ne è il disegno, quale si nota nelle estremità meschine, nei moti lenti e inespressivi.

Non molto dopo gli affreschi dipinse la *Madonna col Bambino e San Giovannino*, del Museo Poldi-Pezzoli (fig. 748), nella quale ancora il Francia e il Costa stanno in una commistione affaticata e gretta. Nè meglio colorì la gran pala d'altare nella Galleria Carrara di Bergamo (fig. 749), la *Vergine adorante il Bambino tra due Santi*, stampando su nel cielo un gruppo di esialate teste di Cherubini.

Decadde sempre più, divenne sempre più ottuso e gramo, come si vede in un quadro assegnato ad Amico Aspertini, in San Martino a Bologna, la *Vergine col Bambino tra Santi*.

Quel po' di vivezza coloristica degli affreschi di Santa Cecilia, cercata per stare all'unisono con le istorie de' suoi maestri, si spense.

* * *

Amico Aspertini,¹ altro pittore al seguito del Francia e del Costa nell'oratorio di Santa Cecilia, non era più gio-



Fig. 747 — Bologna, Oratorio di Santa Cecilia. Tamaroccio: *Martirio di Santa Cecilia*.
(Fotografia Anderson).

vanissimo l'anno 1506, quando attendeva a quegli affreschi.

Nato nel 1475, fece probabilmente il tirocinio nello studio del Francia, e manifestò il frutto della sua educazione in un quadro ora nella Pinacoteca di Bologna, con la scritta: *Amyci pictoris bononiensis Tirocinium*.

Nel 1509 era chiamato pittore della Cappella di Santa

¹ Sull'Aspertini vedi: A. VENTURI, *Antico Aspertini*, in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1891.



Fig. 748 — Milano, Museo Poldi-Pezzoli.
Tamaroccio: *Madonna col Bambino e San Giovannino* — (Fotografia Brogi).

Maria Maggiore; nel 1525, in un atto notarile, era detto pittore della Cappella di Santa Barbara, e in quell'anno stesso, comparso come testimone in un processo fatto a Dome-



Fig. 749 — Bergamo, Galleria dell'Accademia.
Tamaroccio: *La Madonna adorante il Bambino fra due Santi.*
(Fotografia Ist. italiano di Arti grafiche, Bergamo).

nico del Francia, dichiara di avere l'età di cinquant'anni. Nel 1527 riceve un pagamento per lavori fatti ad Annibale Gozzadini. Non conosciamo più altro di lui, se non l'atto criminoso commesso accoltellando Maffeo da Milano, e la data della morte, 1552.

La sua prima opera (fig. 750), quella che attesta il tirocinio pittorico, è nella pinacoteca di Bologna; la Madonna a pie' d'un fantastico trono, circondato d'angioli, adorno dei rilievi dell'Incoronazione e dello Sposalizio della Vergine. Ginocchioni davanti a quell'apparato, Maria adora la sua creatura stesa sopra covoni di spiche coperti d'un bianco drappo; attorno, in cerchio, i Santi Giorgio, Francesco e Giovanni, a sinistra; Sebastiano, Eustachio e Girolamo, a destra; in basso, due figure di committenti, in gran parte rifatte, una di qua e l'altra di là del Bambino.

In questo primo lavoro, quantunque in rovina e guasto dai ritocchi (di essi è notizia anche in una iscrizione apposta sul quadro: *Amicus fecit, restaurata. Anno D.ni 1594*), vedesi l'esordiente negli scorci non riusciti e nel cattivo disegno; ma nel colore si dimostra la buona tecnica della scuola del Francia. I tipi sono già determinati, e San Francesco, vecchietto cretino, e San Giorgio, bamboccione col volto schiacciato, si ripeteranno poi comunemente.

Nel fondo in proporzioni più o meno grandi, secondo la maggiore o minore lontananza, sono molte figurette: i Re Magi non ancora determinati ne' contorni e ne' colori; poi, appena accennati con segni nerastri, alcuni pastori, e fra essi un uomo e una donna che ballano tenendosi per mano. Da questo quadro dell'Aspertini agli altri della sua età matura la differenza è piccola, lieve il progresso. Egli lasciò bensì certe forme convenzionali, come quella di dipingere i piani verdi con punti neri; ma alla fin fine anche il passaggio, con quelle sue querce segnate con due o tre serie di tratti disposti in arco, rimase all'incirca il medesimo. Anche esordendo Amico Aspertini tenne quella furia indavolata nel colorire e quella frenesia di cincischiare ogni cosa, con cui sempre ci appare nelle sue opere.

La figura della Vergine con occhi piccolini, quasi chiusi, degenerazione del tipo della Madonna del Francia, si vede, oltre che nell'opera che abbiamo descritta, anche in un se-

condo quadro della Pinacoteca di Bologna, erroneamente attribuito a Guido Aspertini. Così nell'uno e nell'altro vediamo



Fig. 750 — Bologna, Pinacoteca.

Amico Aspertini: *La Madonna adorante il Bambino fra sei Santi.*

(Fotografia Alinari).

lo stesso cagnolino, le stesse macchiette nel fondo che sembrano figure pennute.

Il secondo quadro l'*Adorazione dei Re Magi*, ha molti tratti di somiglianza con l'*Adorazione dei Pastori*, nella Galleria di Berlino (fig. 751), firmata *Amicus bononiensis faciebat*. In questo però si rende meglio palese lo studio del-

l'antichità nelle colonne e nei capitelli infranti di cui è seminato il suolo. È probabile che il pittore, dopo pochi anni di studio, verso il 1500, si recasse a Roma e si aggirasse entro le terme, fra i monumenti e le rovine; e vi disegnasse marmi, stucchi, ogni cosa. Di questo viaggio ha lasciato ricordo Giovanni Achillini, nel suo Viridario, là ove è detto di Amico:

con tratti e botte
Tutto il campo empie con le sue anticaglie
Retratte entro a le romane grotte,
Bizzar più che rovescio di medaglie.

Meglio che nel quadro di Berlino (ove tuttavia e ne' frammenti di colonne e nelle aquile fra l'encarpo a monocromato d'una base, e nella figuretta di un pastore a destra con l'agnello incoronato fra le braccia, si trovano reminiscenze degli studi dell'Aspertini dall'antico), il pittore veramente corrisponde alla definizione del poeta Achillini negli affreschi dell'Oratorio di Santa Cecilia, in Bologna. Sono di lui i due campi, a destra e a sinistra di chi entra in quel sacello: a destra vi è la *Deposizione dei martiri Tiburzio e Valeriano* (fig. 752), a sinistra la loro *Decapitazione* (figg. 753 e 754). Quest'ultima scena è divisa per metà da una grande colonna accanto alla quale siede un giovane imperatore, coi piedi su d'un tappeto orientale e con lo scettro in mano, e appresso un guerriero guarda con la coda dell'occhio dietro a sè, tenendo una lancia lunghissima e uno scudo, su cui sta un bassorilievo a monocromato. Intorno si accalca una folla di spettatori, fra le quali una donna leggiadra coi capelli rossicci e un bambino con fiasco e pagnottelle. Innanzi alla folla, di là dalla colonna, sono decapitati i due santi martiri. Nel lontano un gruppo si equilibra con gli altri del quadro, formando quasi l'apice del triangolo della composizione; e sono notevoli tra le figurette del fondo una madre che conduce il suo bambino, e un vecchio con un putto sulle spalle, come nella predella di Ercole de' Roberti, già



Fig. 751 — Berlino, Friedrich-Museum.
Amico Aspertini: *L'Adorazione del Bambino* — (Fotografia Hanstaengl).

in San Giovanni in Monte. In alto volano due angeli, uno dei quali tiene l'anima del martire già decapitato; ma questa parte è rifatta. Anche in quest'opera dell'anno 1506 l'Aspertini conserva i tipi delle opere giovanili: vecchi con lo sguardo fiso; fronti alte, secchezza di volti, movimenti in-



Fig. 752 — Bologna, Oratorio di Santa Cecilia.
Amico Aspertini: *Seppellimento di Valeriano e del fratello Tiburzio*.
(Fotografia Anderson).

certi nei giovani; donne in atto di guardare come ragazze, con la coda dell'occhio, alquanto graziose, se viste di profilo o di tre quarti.

La scena della *Deposizione dei martiri*, nel raggruppamento delle figure intorno all'imperatore, serba qualche ricordo dell'arte del Pinturicchio, veduta a Roma dall'Aspertini. Quest'affresco è meno conservato dell'altro descritto;

e tuttavia vi troviamo maggiori reminiscenze della visita del pittore a Roma, sì nella rappresentazione di Castel Sant'Angelo, coronato dalla figura di Michele e d'una processione di cardinali che si avvanza verso il ponte; sì nella coloritura d'uno sfondo di casse, ad imitazione di stucchi



Fig. 753 — Bologna, Oratorio di Santa Cecilia.

Amico Aspertini: *Martirio di Valeriano e di suo fratello* — (Fotografia Poppi).

romani. Tutto l'affresco ha poche tracce dell'originale; e appena possiamo indovinare l'effetto di desolazione della scena con sarcofagi, con uno dei santi martiri avente il capo staccato, senza più la corona che lo cingeva di rose, caduta là in mezzo ai teschi, agli stinchi e alle mandibole del cimitero, alle ossa non coperte da terra. Nè la pietà della donna che incorona di rose bianche la testa dell'altro Martire, che sta per essere deposto nel sarcofago, menoma l'effetto tetro della composizione.

Poco dopo l'esecuzione degli affreschi di Santa Cecilia, Amico Aspertini dovette recarsi a Lucca per dipingere la cappella che Pasquino Cenami, priore della chiesa di San Frediano, aveva edificato nell'anno 1506, come si sa da antica memoria raccolta da Michele Ridolfi, e dall'iscrizione lapidaria che vedesi nel pavimento della stessa cappella. Il Vasari ricorda gli affreschi di Lucca con queste parole: « Ed a Lucca in San Friano (l'Aspertini fece) una cappella, con strane e bizzarre fantasie, e con alcune cose degne di lode come sono la storia della Croce, ed alcune di Sant'Agostino, nelle quali sono infiniti ritratti di persone segnalate di quella città. E per vero questa fu delle migliori opere che maestro Amico facesse mai a fresco di colori ».

La cappella ha una volta a crociera che disegna tre lunettoni: sulle pareti sono quattro quadri ad affresco. Nel centro della volta, in una mandorla, circondato da serafini, sta Dio Padre in atto di benedire, che ricorda il tipo proprio del Pinturicchio; nei quattro angoli della volta i quattro profeti Isaia, Geremia, Ezechiello ed Elia, e le quattro Sibille (la Libica, la Delfica, la Cumana e la Tiburtina) separati tra loro da putti con tabelle e palme. Uno dei profeti tiene pure del Pinturicchio. Negli angoli della volta altri quattro genietti coi simboli della passione del Redentore, spiccano, come tutte le altre figure della volta, su fondo azzurro, limitato da una zona dipinta ad imitazione di antichi stucchi, che l'Aspertini studiò nelle terme di Roma.

Nelle lunette sono rappresentati il *Giudizio universale*, la *Deposizione di Cristo*, la *Fondazione dell'Ordine Agostiniano*. La scena del *Giudizio universale* ha molto sofferto. Quella della *Deposizione* mostra le pie donne intorno al sarcofago del Redentore, accasciate, urlanti, disperate; una di esse si butta sulla salma furiosamente; ai lati del gruppo due figure muliebri, dall'aspetto sereno l'una, abbattuta l'altra dal dolore. La terza lunetta rappresenta Sant'Agostino che

dà la regola a' suoi canonici; alcuni spettatori sono presenti alla sacra funzione.

Nelle pareti gli affreschi sono divisi in quattro scompar-



Fig. 754 — Bologna, Oratorio di Santa Cecilia.

Amico Aspertini: Particolare dell'affresco suddetto — (Fotografia Foppi).

cimenti. Nel primo (fig. 755), è rappresentato il miracolo di San Frediano che ordina alle acque del fiume Ausero di

cambiar via, onde non venisse danno alle terre de' Lucchesi. Il pittore ha rappresentato l'affaticarsi di alcuni campagnoli per deviare il fiume, denudati, con corona di frondi intorno al capo, e con legnami per far argine alle acque invadenti. E San Frediano, seguito da chierici, alla presenza di personaggi di Lucca, intanto con un rastrello segna al fiume una nuova via.

Un pilastrino divide questo scompartimento dall'altro, il quale rappresenta la *Nascita di Gesù*, con la Vergine adorante il bambino che si volge verso di lei, mentre i pastori recano i loro doni, e nel fondo si muovono verso il giaciglio di Gesù i Re Magi, e tre donne, che ne ricordano in qualche modo alcune del gruppo dello Sposalizio di Santa Cecilia, dipinto dal Francia, nell'oratorio della Santa a Bologna. Generalmente però i tipi muliebri qui sono melensi e il colore di rossiccio si è fatto scialbo.

Nel terzo scompartimento è rappresentato *Sant'Agostino battezzato da Sant'Ambrogio* (fig. 756), innanzi ad un arco con trofei ne' pennacchi, circondato da popolo numeroso e da cospicui personaggi, mentre altri catecumeni si spogliano per ricevere il Sacramento insieme con Agostino. Nel fondo vediamo il Colosseo e l'arco di Costantino. In questo quadro alcune teste sono ben modellate, benchè in genere abbiano gli occhi grossi, le labbra sporgenti e strette talora come in un ghigno le sopracciglie aggrottate.

Il quarto quadro è separato dal terzo per mezzo di un pilastrino ornato d'un capitello ad ippocampi e di un trofeo, e, per il lungo, di figure tratte dall'antico (Marsia legato all'albero, Castore e Polluce, una Vittoria). Rappresentasi nel quarto scompartimento il trasporto dell'antichissimo Crocifisso, noto sotto il titolo di Volto Santo di Lucca: nell'ultimo piano del quadro, la navicella recante la sacra immagine, si vede avvicinarsi al porto di Luni, ove il vescovo Giovanni col clero e il popolo l'attende per porre sul carro il simulacro, soggetto di contesa, e per lasciare che i gio-

venchi esprimano a chi tocchi possederlo, secondo la divina volontà, incamminandosi liberamente verso l'una o l'altra via. Nel primo piano si aderge la Santa Croce sul



Fig. 755 — Lucca, Chiesa di San Frediano.
Amico Aspertini: *San Frediano devia il corso del fiume Serchio*.
(Fotografia Bulloz).

carro riccamente parato, tenuta dal vescovo Giovanni; e intorno al carro è una folla di persone svariatisime che fanno atti di adorazione o favellano dell'avvenimento. Una vecchia appoggiata al bastone si trascina per via; là tra la folla si accalca una donna con putti al collo, reminiscenza della predella di Ercole da Ferrara, già in San Gio-

vanni in Monte a Bologna; e si distingue un grosso uomo similissimo pure a un altro che segue Cristo al Calvario, in quella predella. Precedono il carro trionfale i sacerdoti cantando laudi a squarciagola, e lo accompagnano i magistrati sopra ricchi palafreni, i religiosi regolari, finanche un eremita con lunghi capelli, orrendo. Nè manca la solita scennetta di genere, con cui l'Aspertini suole interrompere la gravità delle sue composizioni: due putti quasi ignudi, uno dei quali con corona di fronde ad armacollo e con un fiasco, rincorsi dal solito cagnolino. Compiuta la cappella, l'Aspertini dipinse pure il sott'arco e i pilastri che lo sostengono. Nel sott'arco quattro teste, come di santi che si sporgesero a guardar fuori da occhi di finestre, e nel mezzo due serafini in atto di sonare, e un cagnolino fra essi, visti di scorció, come in un tamburo d'un cupolino. Tra l'uno e l'altro di questi cinque quadri, stanno quattro bassorilievi a monocromato, fra cui si nota l'Orazione di Gesù nell'Orto, copia con varianti di quella del Roberti nella citata predella. Nei pilastri sono sei figure a chiaro-scuro di apostoli con ricca capigliatura: San Pietro, San Simone[e San Giacomo da una parte; San Paolo, Sant'Andrea e San Giovanni dall'altra.

Abbiamo rilevato qui, come negli affreschi dell'oratorio di Santa Cecilia in Bologna, le reminescenze di Ercole de' Roberti che, secondo la tradizione, fu maestro di Guido, fratello di Amico, e così pure le reminescenze dell'arte del Pinturicchio che l'Aspertini cercò di imitare non solo nel comporre le istorie, ma anche nel fare in rilievo di stucco dorato parecchi accessori.

Il contatto di Amico Aspertini con l'arte umbra può anche determinarsi con l'esame della miniatura da lui eseguita nel libro oggi presso il Thomson, a Londra, conosciuto col nome di *Codice delle Ore Albani*, In esso è la ben nota miniatura del Perugino, il *Martirio di San Sebastiano*; e vi è pure l'altra grande, rappresentante la *Natività di*

Gesù (fig. 757), firmata da Amico stesso, il quale miniando insieme con l'Umbro il sontuoso codice si provò a stare più composto del solito.

Meglio rammenta il Francia nella pala d'altare, ora situata



Fig. 756 — Lucca, Chiesa di San Frediano.
Amico Aspertini: *San' Agostino è battezzato da San' Ambrogio*.
(Fotografia Alinari).

presso la porta nella chiesa di San Frediano, ove si vede la Madonna col Bambino su un piedistallo, e santi intorno e putti in atto di sonare, nel basso. Questa pittura avendo molto sofferto, ha perduto quella vigoria di colorito che si vede invece nell'ancona della Pinacoteca di Lucca. Rappresenta questa la Madonna col Bambino in una mandorla, in alto

circondata da angioli, alcuni coronati di rose rosse; nel piano San Sebastiano, con lineamenti più regolari di quel che si mostri di frequente nell'Aspertini, San Giuseppe e San Giovanni seduti, e San Giorgio, figura dinoccolata, con un berrettone ornato di lunghe penne bianche. Aspertini eseguì quest'opera in un tempo prossimo agli affreschi di San Frediano.

Il Vasari parla di molti affreschi di Amico Aspertini, di facciate a chiaroscuro su la piazza de' Marsigli in Bologna « nella quale sono molti quadri di storie, ed un fregio d'animali che combattono insieme » e alla porta di San Mammolo; così d'un altro fregio a San Salvatore, pure a Bologna, tanto stravagante e pieno di pazzie « che farebbe ridere chi ha più voglia di piangere ». E soggiunge: « Insomma non è chiesa, nè strada in Bologna, che non habbia qualche imbratto di mano di costui »; e poi ricorda pitture a Roma, a Lucca, e altre a Bologna nella chiesa di San Giacomo. Il giudizio, sembrato aspro, ingiusto, maledico, è secondo verità. E noi immaginiamo veramente, come il Vasari lo descrive, Amico Aspertini « con amendue le mani a un tratto, tenendo in una il pennello del chiaro, e nell'altra quello dello scuro... e, stando cinto, avere intorno intorno piena la coreggia di pignatti pieni di colori temprati, di modo, che pareva il diavolo di San Macario, con quelle sue tante ampolle ».

La caricatura del Vasari rende quel che di sciatto, di farragginoso, di sghangherato si trova nell'arte dell'Aspertini, specialmente nelle opere di età più avanzata. Ne fa testimonianza una pittura da noi scoperta in una stanza del palazzo Isolani presso Minerbio, eseguita con gran furia, in modo veramente pazzesco.

Altre opere dell'Aspertini possono servire a determinare sempre più il suo carattere. Ricordiamo il ritratto di giovane, nella Galleria Städel a Francoforte (fig. 758), circa del tempo degli affreschi di Santa Cecilia, e un monocromato

già nella Collezione Robinson, a Londra, con figure torve, losche, dipinte con matta furia, dalle facce tagliate come



Fig. 757 — Londra, Collezione Thomson. Codice delle Ore Albani.
Amico Aspertini: *La Natività*.

a colpi di accetta nel legno, così che ne escono le fronti alte e diritte, le sopracciglia alte ad angolo retto col naso grosso,

rettangolare, gli occhi cavi, stretti alla canna squadrata del naso, le bocche piccole, i menti lunghi da vecchia megera. Tali caratteri si manifestano anche in due ritratti: uno d'uomo, già presso il Salting a Londra, con occhi mal piantati nella faccia, la canna del naso piatta, larga e diritta, il mento grosso; l'altro di donna presso J. H. Walker, nella medesima metropoli, con gli sporgenti zigomi, la stessa linea di naso e gli occhi torti. Peggioro assai è la *Madonna tra Santi* nella raccolta del Conte di Leicester, del tempo avanzato dell'artista, con un monocromato nel basso, ove s'accrescono i vecchi difetti per rozzezza e negligenza, così che le persone perdono ogni contorno e sembrano disfarsi.

Lo squilibrio della fantasia si sente innanzi a ogni sua composizione. Egli vi getta per entro a piene mani tutta la zavorra de' materiali della sua bottega, tutti i frutti della sua educazione, gli esempî del Francia, gli studî da Ercole Roberti, i tipi del Costa, i ricordi del Pinturicchio, gli abbozzi dei monumenti e degli encausti delle terme di Roma.

Cincischia le figure con numerosi accessori, spesso a rilievo, di collane, corone, fiori, simboli; e riempie i suoi fondi di macchiette, di torricelle, di monumenti antichi, di rupi traforate. Come nel Costa, la linea delle due composizioni si dispone secondo i lati di un triangolo, ma non sempre si svolge chiaramente, e si rompe agli apici, perchè in gran folla le figure fanno ressa, troppi capricci vi hanno sfogo. Accanto alla tomba dei martiri Tiburzio e Valeriano, dipinta in Santa Cecilia a Bologna, sono disseminati cranii, stinchi, mandibole, che danno una nota funerea alla scena. Sui troni delle Vergini delle ancone si arrampicano putti, coronati di fiorellini bianchi, rossi e verdi.

Pei vecchi però segue un tipo speciale, derivato dal Roberti, ossuto e scarno, ma con lineamenti a sagome più appuntite, col mento breve e con una fissità nello sguardo e un impaccio nel movimento da dar loro l'aspetto di ebeti.

Tale è il vecchio scudiero accanto all'imperatore assistente alla morte dei martiri Tiburzio e Valeriano; tale



Fig. 758 — Francoforte Galleria dell'Istituto Staedel. Amico Aspertini: Ritratto virile.
(Fotografia Bruckmann).

l'altro che nella stessa composizione, dietro ai martiri, tiene uno stendardello, e infine uno che si distingue nella decorazione del castello Isolani a Minerbio. Nei tipi dei mani-

goldi, l'Aspertini riproduce talora questi suoi vecchi, e ne fa figure sinistre efferate. I giovani hanno la faccia larga, con fronte a baule, con capelli ad anella calligrafiche e rosicce, e la guardatura obliqua. Sempre, del resto, egli dimostra inquietezza che talvolta divien frenesia. Dovendo far le penne del casco di San Giorgio o l'abbondante chioma d'un'altra figura, si sbizzarisce tracciando circoli entro circoli, contro circoli; dovendo fare le macchiette pei fondi, sembra disegnare con una punta più che dipingere con il pennello, e quelle sue personcine con lunghe gambe, con vesti e capelli svolazzanti, sembrano figure di pennuti. La inquietezza dello spirito, la sregolatezza dell'uomo si rivela in tutto quel che di scomposto e di incerto traspare nelle sue figure.

* * *

Un pittore, non indipendente dal Francia, molto affine a Bernardino Zaganelli, nel periodo in cui questi guardò alla scuola ferrarese, è segnato nell'orlatura superiore del grembiule che chiude lo scollo di una giovane gentildonna assistente alla *Visitazione*, nel quadro del Museo Poldi-Pezzoli, a Milano (fig. 759).

La firma è: ANTO . PYRRH. (Antonio Pirri). Questo pittore è noto soltanto per un documento napoletano che lo dice figlio di Manfreda, bolognese, nell'anno 1511, in cui si assume di stimare l'ancona del conterraneo Antonio Rimpatta già ricordato.

Per il disegno delle teste, di un bell'ovale nella gentildonna suddetta, e per la vivacità del colore, la pittura ci porta subito verso l'origine ferrarese, alla simiglianza con Ercole Grandi.

Al pittore è attribuita nello stesso museo una mezza figura di *San Sebastiano* (fig. 760), nel quale trovasi pure affinità con Bernardino da Cotignola, anzi tanto maggiore che non nella *Visitazione* da lasciarlo difficilmente distinguere dal Cotignolese.

* * *

Gl'influssi della scuola ferrarese si estesero nella vicina Romagna ¹ ove trovarono contrasto con l'arte di Melozzo da



Fig. 759 — Milano, Museo Poldi-Pezzoli.

Antonio Pirri: *Incontro di Maria e di Elisabetta* — (Fotografia¹ Brogi).

Forlì e co' suoi seguaci. Prima che Melozzo facesse ritorno in

¹ Sui pittori romagnoli cfr. anche: C. GRIGIONI, *Pittori romagnoli*, in *Rassegna bibliografica dell'Arte Ital.*, 1898.

patria, furono eseguite alcune opere in cui già si inoltravano le radici ferraresi: per esempio il *Cristo morto tra Maria*

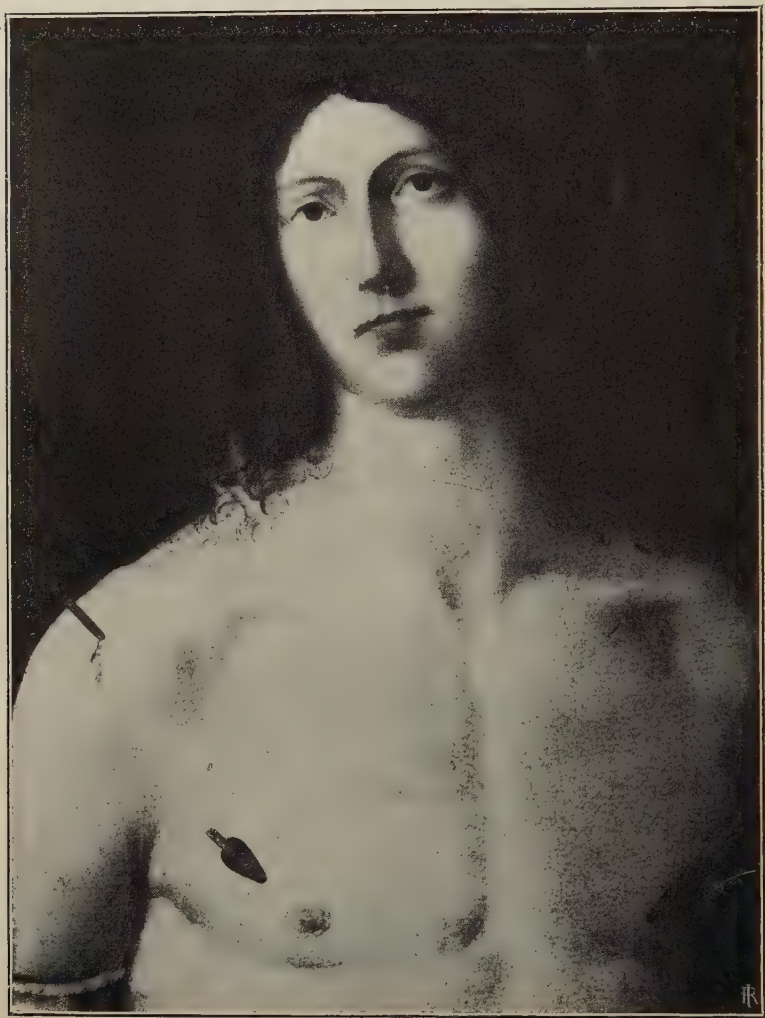


Fig. 760 — Milano, Museo Poldi-Pezzoli. Antonio Pirri (?): *San Sebastiano*.
(Fotografia Brogi).

e *Giovanni*, nella Galleria di Faenza (fig. 761), tempera purtroppo assai guasta, ma che mostra tuttavia per chiari

segni le forme della scuola padovana passate traverso a Ferrara.

Un altro pittore romagnolo dipendente da Francesco del



Fig. 761 — Faenza, Pinacoteca.

Maestro romagnolo della seconda metà del Quattrocento:

Cristo morto tra Maria e Giovanni — (Fotografia Alinari).

Cossa si scorge nella *Madonna col Bambino in trono fra due angeli musicanti*, nella Galleria del Louvre (fig. 762), avente qualche affinità con l'ancona della Galleria di Faenza (fig. 763), dove è rappresentato il beato faentino Jacopo Fi-

lippo Bertoni.¹ La prima nella decorazione con busti entro clipei, con festoni di frutta, con cornucopî congiunti sulle basi, ha tuttavia ricordi più diretti della scuola padovana; mentre la seconda, con le architetture non a tinte piatte, bensì a forte rilievo, si accosta alla maniera di Francesco del Cossa. Nella prima, l'arte di questo maestro è una vaga reminiscenza; nella seconda domina perfino nel paese con rupi traforate e figurine di cavalieri viste di scorcio.

Il maestro romagnolo che eseguì questa tavola si mostra non indegno seguace del Cossa, benchè cada nella caricatura dipingendo ischeletrito il beato faentino, studiato dalla maschera funebre con la testa di defunto sul lungo collo tirato.

La necessità di render l'immagine dell'asceta forzò il pittore all'inverosimile; senza tale necessità figurò la Madonna che siede nel mezzo, il divin fanciullo, gli angeli musicanti e San Giovanni Evangelista inginocchiato a sinistra, in modo ben più largo e pieno. Si è supposto autore del quadro, proveniente dalla Chiesa dei Servi di Faenza, Leonardo Scaletti (o di Scaletta), che nel 1483, il 1° giugno, aveva dipinto il Beato Jacopo Filippo per un altare di quella chiesa. Non è assolutamente da negarsi che la nota di piccolo pagamento indicante solo l'immagine del Beato sia riferibile all'ancona ove il Beato stesso è effigiato. Quella nota potrebb'essere parziale, un resto dell'avere del pittore per l'opera già compiuta, già posta sull'altare, eseguita sin dal tempo in cui il monaco Giacomo Filippo Bertoni era ancora in vita. In ogni modo la incertezza del documento permette soltanto il richiamo del nome di Leonardo di Scaletta per quella pala d'altare che gli è attribuita e negata con troppa certezza. Sappiamo che il pittore nel 1458 lavorava e nel '95 era già morto.

I putti musicanti innanzi al trono della Vergine, volti a

¹ Su questo pittore vedi: P. TOESCA, *Di un pittore emiliano del Rinascimento*, in *L'Arte*, 1906.



Fig. 762 — Parigi, Museo del Louvre.
 Maestro romagnolo della seconda metà del Quattrocento: *Madonna col Bambino
 e angeli musicanti* — (Fotografia Braun).

tergo, mostrando le testine di raggiati riccioli metallici, le lunghe tuniche con una piega rilevata segnante la spina dorsale, dal Toesca sono stati messi in rapporto con altri putti che si vedono in un quadretto posseduto da Claude Philipps, a Londra.

Associeremo a quella del Philipps un'altra pittura, esistente nel Museo di Lilla, la *Madonna in trono fra i Santi Battista e Pietro* (fig. 764). Queste due ultime opere hanno tratti comuni con la tavola del Museo di Faenza; ma si mostran più evolute, più complesse e più larghe. Si possono supporre dipinte a distanza di tempo da uno stesso artista, oppure da un suo seguace e continuatore. Comunque sia, il gruppo delle pitture che s'inizia con la *Madonna* del Museo del Louvre, può considerarsi ramificazione dell'arte di Francesco del Cossa nelle Romagne.

* * *

Anche l'arte di Ercole de' Roberti e di Lorenzo Costa ebbe effetti sul progresso de' pittori romagnoli: lo si vede nelle opere di Bernardino e Francesco Zaganelli da Cotignola e in quelle dell'inizio del loro compaesano Girolamo Marchesi.³

I due fratelli, nati tra il 1460 e il 1470, dipinsero insieme molte tavole, la prima delle quali trovasi a Brera in Milano, del 1499, l'ultima a Bergamo nell'Accademia Carrara, del 1509. Bernardino venne meno poco dopo; Francesco, che rare volte firmò da solo un qualche dipinto mentre il fratello era in vita, seguì nella pittura sino al 1531, anno della sua morte. E a Ravenna, nuova sede del pittore, si trovan tracce di lui. Del 1513 è il *San Sebastiano* della

³ Vedi sui Cotignola: CORRADO RICCI, *D'alcuni dipinti di Bernardino da Cotignola*, in *Rassegna d'Arte*, 1904; ID., *Raccolte artistiche di Ravenna*, Bergamo, 1905; ID., *La Madonna delle Rose dei Zaganelli da Cotignola*, in *L'Arte*, 1914; G. FRIZZONI, *Girolamo Marchesi*, in *Bollettino d'Arte*, 1910, pag. 387.



Fig. 763 — Faenza, Pinacoteca. Maestro romagnolo, supposto lo Scaletti: *Madonna tra Angeli, Giovanni Evangelista e il beato Giacomo Filippo Bertoni* — (Fotografia Alinari).

Galleria di Ferrara; dello stesso anno il quadro già in San Biagio ora nel Museo Civico forlivese; del '15, il *Battesimo di Cristo*, già in San Domenico di Faenza, ora nella Collezione Erskine a Linlathen, presso Dundee; del '18, il quadro d'altare della Chiesa dell'Annunziata, a Parma.

Le opere eseguite dai fratelli in comune non lasciano



Fig. 764 — Lilla, Museo. Maestro romagnolo della seconda metà del sec. xv;
La Madonna fra San Pietro e il Battista.

distinguere le due mani perchè, a quanto pare, le forme rimaneggiate rimasero pure comuni; per cui, quando nel 1505 troviamo Francesco solo, firmare l'ancona, oggi a Brera (fig. 765), vi notiamo l'arrendevolezza al Palmezzano, quale pure si nota nelle opere promiscue. Difatti la colorazione ed anche la composizione corrispondono col quadro firmato da entrambi l'anno 1504, pure nella Galleria di Brera a Milano, e con l'altro della Galleria di Chantilly (fig. 766),

Madonna in trono e i Santi Battista e Sebastiano. Queste tre pale sono similmente disposte: la Vergine col Bambino



Fig. 765 — Milano, Galleria di Brera.

Francesco Zaganelli: *La Madonna in trono fra due Santi.*

(Fotografia Anderson).

sta nel mezzo sopra un alto basamento, e i Santi ai lati spiccano sui pilastri o le colonne che fiancheggiano l'altare. In tutte e tre le tavole, come anche in un'altra di Vicenza

(fig. 767), illustrata da Corrado Ricci, è un immiserimento delle forme che i due fratelli ebbero nel 1499 nel dipingere



Fig. 766 — Chantilly, Museo Condé.

Francesco Zaganelli: *Madonna in trono fra il Battista e San Sebastiano.*
(Fotografia Braun).

un'altra ancona, oggi a Brera (fig. 768), la *Vergine in trono* assistita da due angeli che recano rose e ciliege, corteggiata dal Battista e da San Giorgio coperto di lucente



Fig. 767 — Vicenza, Museo Civico.
Bernardino e Francesco Zaganelli: *Madonna delle Rose*.

armatura. Su un gradino del trono siede un angelo riccamente chiomato, in atto di spiegare un libriccino. La costru-



Fig. 768 — Milano, Galleria di Brera.
Bernardino e Francesco Zaganelli: *Madonna e Santi*.
(Fotografia Anderson).

zione dell'ancona è molto più complessa delle altre accennate; e insieme con l'influsso del Palmezzano v'è qualcosa che deriva dai Ferraresi, dalla vibrante arte di Ercole de' Roberti.

Potrebbe pensarsi che i due fratelli avessero attinto a Ferrara la prima educazione, recandovisi dal paese natale,



Fig. 769 — Oldenburgo, Galleria Granducale. Bernardino Zaganelli (?): *Sacra Famiglia*.

allora sotto il dominio estense. Solo con questa ipotesi è possibile spiegare il carattere di tre quadri, aventi tra loro una chiara affinità: la *Sacra Famiglia*, attribuita a Lorenzo Costa, nella Galleria Granducale di Oldenburgo (fig. 769),

la *Madonna col Bambino e due Santi* nella collezione Somzée a Bruxelles (fig. 770), e lo *Sposalizio di Santa Caterina*, nella Galleria di Strasburgo (fig. 771). Nei tre dipinti il volto largo della Vergine richiama l'altro della Madonna nel quadro di Brera del 1499.

Lo strano panneggiare con certi addentramenti a mo' di occhielli, quale si nota in alcuni tratti del quadro di Strasburgo, si rivede nel *Cristo morto tra due angeli*, della villa Albani in Roma (fig. 772), opera alla quale certo non è estranea l'arte ferrarese giunta all'apogeo con Ercole de' Roberti.

Questa sempre più si rileva nel *Rimpianto di Cristo*, del Rijk-Museum di Amsterdam (fig. 773); e nella predella dell'Accademia di belle arti in Ravenna, molto guasta, con l'*Orazione nell'orto* (fig. 774). In questa è evidente il richiamo alla predella di Ercole de' Roberti, di San Giovanni in Monte a Bologna, in quella è il modulo delle teste dello stesso pittore ferrarese. Benchè scemata di forza, la reminiscenza di Ercole è ancora nel *San Sebastiano* della Galleria Nazionale di Londra (fig. 775), frammento d'un gran polittico che Bernardino eseguì l'anno 1506 per la chiesa del Carmine di Pavia, allogatogli dagli studenti forestieri dell'Università. Questo residuo di forme robertiane permette di supporre che il gruppo di opere ora citate possa appartenere a Bernardino, quantunque per alcuna di esse (specialmente per i quadri di Oldenburgo e di Strasburgo) sia difficile, per deficienza di dati di fatto, addivenire a una conclusione definitiva sull'appartenenza all'uno o all'altro de' fratelli.

Dopo il *San Sebastiano* di Londra si trova nella collaborazione col fratello col quale si coordina e si confonde.

S'incontra per ultimo nel 1509 a Bergamo (fig. 776), nella Galleria dell'Accademia, a Berlino nel Friedrich-Museum, a Dublino nella Galleria Nazionale, nelle pale d'altare eseguite insieme con Francesco.

Francesco, rimasto solo, nel quadro di San Biagio a Forlì del 1513, ora nel Museo Civico (fig. 777), si avvicinò di più



Fig. 770 — Bruxelles, Collezione Somzée.
Bernardino Zaganelli: *Madonna col Bambino e due Santi.*



Fig. 771 — Strasburgo, Museo.
Bernardino Zaganelli (?): *Sposalizio di Santa Caterina*.

all'arte del Francia, ingentilendo, purificando, ringiovanendo i suoi tipi; ma in fondo si serbò fedele alle vecchie forme, agli usati atteggiamenti delle figure, facendo ancora scorciare le teste, così che i profili riuscivano scarsi.

Più tardi, dipingendo la *Natività*, ora nell'Accademia di belle arti in Ravenna (fig. 778), Francesco Zaganelli tenta di farsi più ardito e più vario. Il suo nuovo esemplare sembra Luca Signorelli; ma tanto il grande angelo in gloria



Fig. 772 — Roma, Collezione del Principe Albani.
Bernardino Zaganelli: *Cristo fra due Angeli* — (Fotografia Anderson).

coi drappi a vela e con le testa china, come la Vergine adorante il Bambino avvolta da un gran volume di panni, ricordano appena per la linea il prototipo cortonese. Dolcificati, senza robustezza, sono traduzioni libere e ben poco felici.

Molt'altre opere esistono del pittore in Ravenna e altrove, nessuna che lo elevi sopra la mediocrità.

Nella Galleria Liechtenstein, attribuita al Tura, vi è una *Santa Chiara* (fig. 779) che appartiene al primo decennio del Cinquecento, con la dolcezza delle sue teste lisce di donna. Tale attribuzione fa troppo gran merito al Cotigno-

lese, che per mostarsi più cinquecentesco e più ideale, scemò la forza degli antichi prototipi, e quando per mettersi all'unisono coi contemporanei, si provò di innestare alle



Fig. 773 — Amsterdam, Rijk-Museum.
Bernardino Zaganelli: *Il Rimpianto di Cristo deposto.*

proprie figure la forza dei nuovi modelli, fece un vano tentativo; e le sue lustre mascherette non lasciarono trasparire alcun intimo sobbalzo.

Girolamo Marchesi da Cotignola, che fu eclettico pittore, si attenne ne' suoi primordî agli esempi di Bernardino e

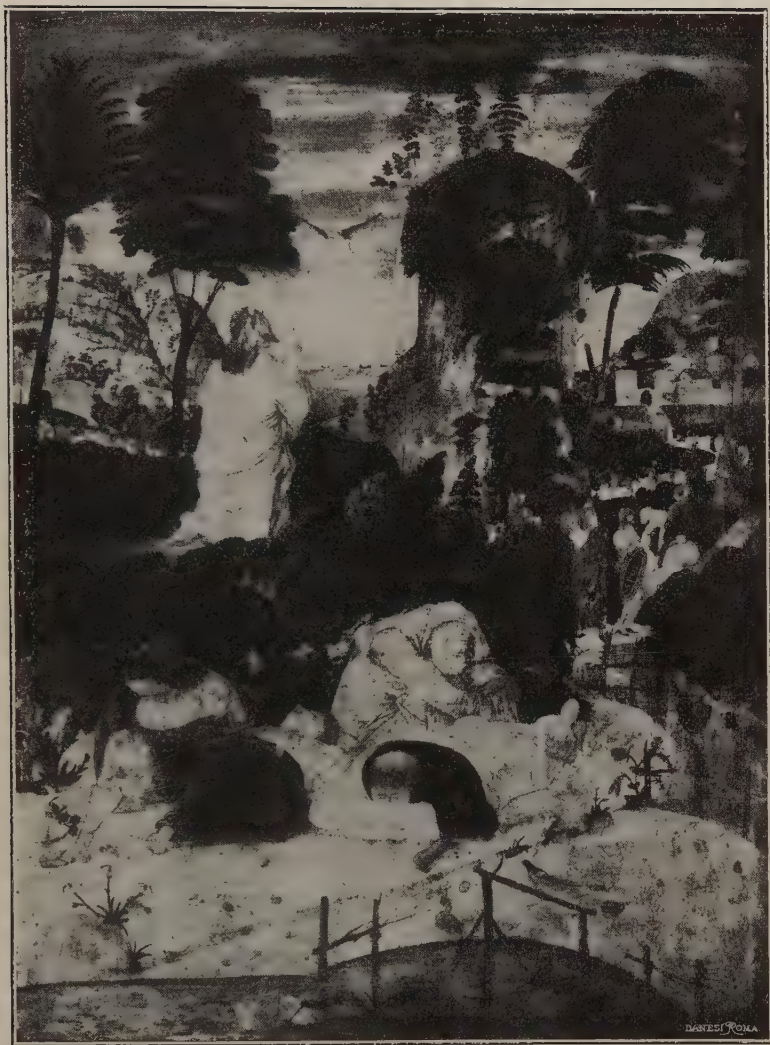


Fig. 774 — Ravenna, Pinacoteca. Bernardino Zaganelli: *L'Orazione nell'Orto*.



Fig. 775 — Londra, Galleria Nazionale.
Bernardino Zaganelli: *San Sebastiano* — (Fotografia Morelli).

Francesco, suoi conterranei; ne offrono la prova il quadro nella Raccolta del barone Giorgio Franchetti a Venezia, con la *Madonna e Angioli* (fig. 780), e l'*Annunciazione* della Galleria di Berlino (fig. 781). Girolamo prese dal Francia quest'ultima scena, rappresentata fuori dalla tradizionale iconografia. Tuttavia mentre ricorse al Francia per l'ideazione, mantenne le forme ricavate dal Palmezzano. Il prelado committente ha

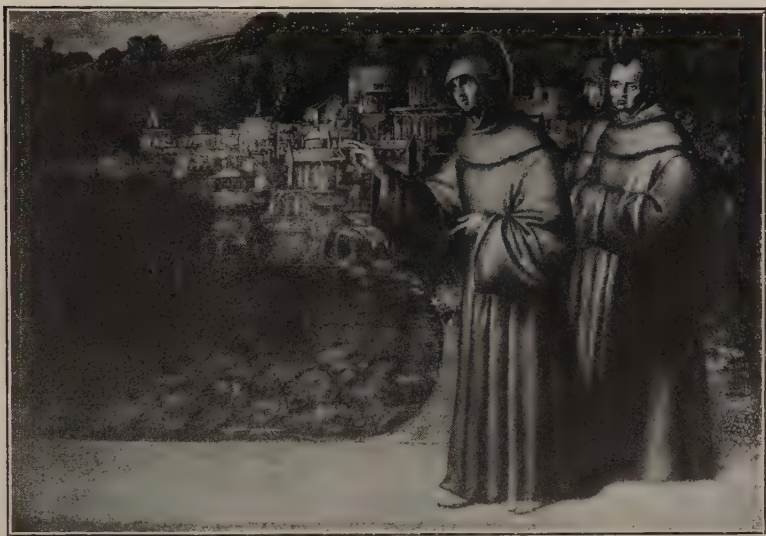


Fig. 776 — Bergamo, Galleria dell'Accademia.
Bernardino e Francesco Zaganelli: *San' Antonio che predica ai porci*.
(Fotografia Arti Grafiche, Bergamo).

ancora il rigoroso profilo già insegnato da Melozzo al suo fedele. Nulla, dunque, all'infuori dell'idea, vi è del Francia, che più tardi s'insinuò nell'arte romagnola e trasse a sè con la forza degli esempi lo stesso Marco Palmezzano.

Gli elementi ferraresi e bolognesi, dimenticati presto da Girolamo da Cotignola si incontrano ancora nella grande pala di Ginevra Sforza firmata e datata 1513 della Galleria di Brera (fig. 782) e in un'altra pure firmata nella Chiesa di San Francesco nella Repubblica di San Marino.



Fig. 777 — Forlì, Pinacoteca.
 Francesco Zaganelli: *Il Padre Eterno in Cielo e Santi nel basso*.
 (Fotografia Alinari).

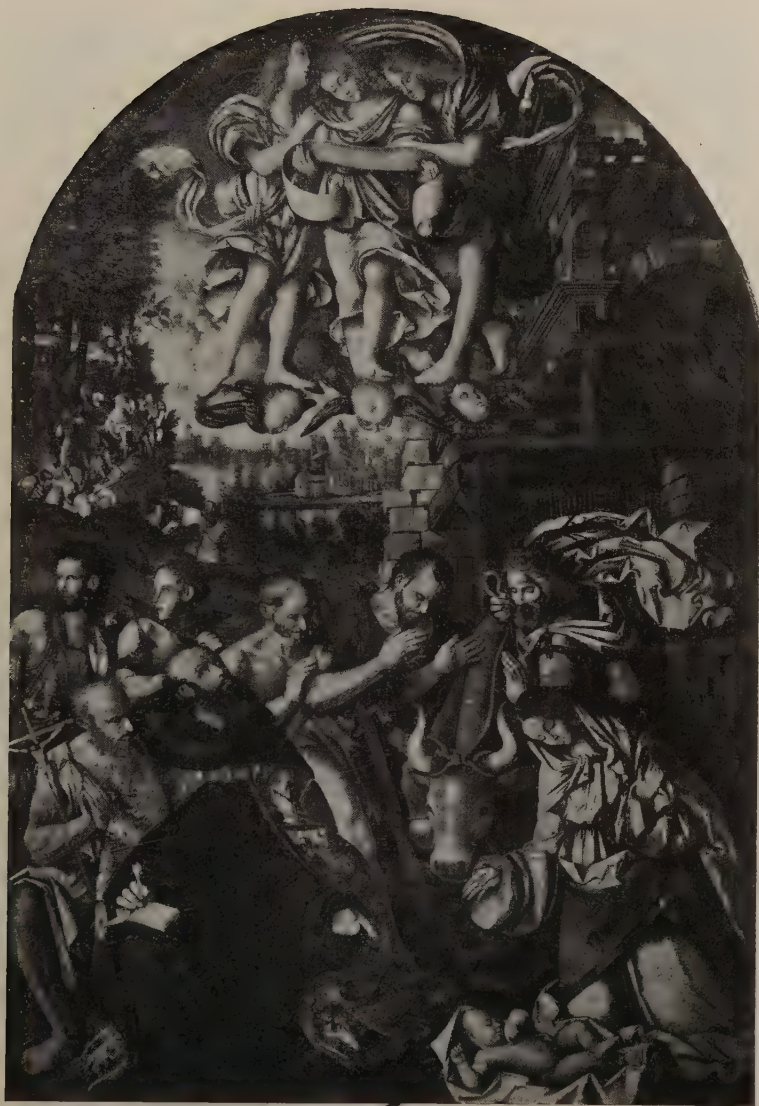


Fig. 778 — Ravenna, Galleria dell'Accademia.
Francesco Zaganelli: *L'Adorazione dei Pastori* — (Fotografia Alinari)



Fig. 779 — Vienna, Galleria Liechtenstein. Francesco Zinganelli: *Santa Chiara*.
(Fotografia Löwy).



Fig. 780 — Venezia, Collezione Franchetti.
Girolamo Marchesi da Cotignola: *Madonna e Angeli*.

* * *

Un altro maestro romagnolo che lasciò alcune tracce di sè a Faenza, sua patria, e in una grande *Adorazione dei Magi*, nel Friedrich-Museum di Berlino, è Giovan Battista Bertucci. Poche notizie si hanno di lui che lavorò nella città natale tra il 1503 e il 1516. Subì qualche influsso umbro; ma non abbandonò l'arte locale del Palmezzano, nè fu alieno dall'accoglier quella che si diffondeva dalla scuola di Francesco Francia. Il gran quadro della Galleria di Berlino (fig. 783), già in Santa Caterina di Faenza, mancante delle ali conservate nel museo di questa città, è l'opera sua principale e più nota.

La scena è composta come sopra una trama umbra, e non manca di qualche figura con reminiscenza peruginesca. Ma il committente Manzolini, ginocchioni a sinistra, visto di profilo, con i guanti stretti nella destra, è un ritratto che lascia riconoscere l'origine del suo schema in Melozzo da Forlì.

Invece della maniera geometrizzata del Palmezzano, che ridotto quello schema trasmise, vi sono qui forme ampie, arrotondate, senza spezzature e senza spigoli. Quell'arrotondamento è dovuto agli esemplari umbri, ma anche alla scuola del Francia.

In ogni modo tutti quegli influssi non bastarono ad elevare l'arte del pittore che poco esprime con quelle sue figure cariche di pesanti roboni, coi re Magi e il loro seguito, messi in rassegna, non attratti da divozione verso il Bambino Gesù, il quale si volge al più vecchio dei re nello stesso modo con cui volgevasi sul trono nelle sacre conversazioni. L'aridità di sentimento del pittore può bene essere espressa dal signore committente del quadro, che si presenta ginocchioni con i guanti in pugno, immagine più di fasto e di vanità che di preghiera.

La Romagna, che in Melozzo da Forlì aveva dato un grande precursore del Cinquecento, coi pittori indicati non



Fig. 781 — Berlino, Friedrich-Museum.

Girolamo Marchesi da Cotignola: *Madonna annunciata fra i Santi Sebastiano e Francesco, e un adoratore* — (Fotografia Hanfstaengl).

ebbe più una parte viva al rinnovamento pittorico. Nè Girolamo Marchesi da Cotignola, nè il Bagnacavallo, nè Innocenzo Francucci da Imola risolleveranno al principio del

nuovo secolo la pittura di quella regione. Altri, come il Rondinello di Ravenna e Baldassarre Carrari da Forlì, si volsero verso Venezia che da tempo sulle rive adriatiche aveva segnato termini di conquista artistica. Li studieremo nel prossimo volume con le propaggini della scuola partite dalla città della laguna. Sensibili ai diversi influssi discesi nelle città litoranee dalla Romagna toscana e dall'Umbria, da Bologna, da Ferrara e da Venezia, gli artisti romagnoli in quel contrasto perdettero l'originalità. E quando l'arte di Raffaello dominò per mezzo degli esempi, diffusi dalle incisioni di Marcantonio Raimondi e di Marco Dente ravennate, la Romagna dette al nuovo signore tutta la propria abilità, i mezzi da diverse parti raccolti, senza fervore di vita.

* * *

L'arte modenese¹ si era svolta comè in un circolo concentrico alla ferrarese-bolognese. Modena, città meno importante e men ricca di Bologna, non ebbe al pari di questa fra le sue mura i capiscuola dell'arte ferrarese, ma accolse i Lendinaresi, apportatori delle forme pittoriche fiorite a Ferrara al tempo di Lionello d'Este.

I Modenesi bramosi di cultura e tutti coloro che dai principi estensi avevano sperato onore e lavoro accorrevano a Ferrara, alla capitale morale e politica degli Stati. Le molteplici costruzioni di Ercole I e quelle che, secondando lo esempio del duca, gentiluomini e corporazioni avevano iniziato in quella città, dal Burckardt considerata come « la prima città moderna d'Europa », resero necessario l'inter-

¹ Su l'arte modenese cfr.: A. VENTURI, *La Galleria Estense di Modena*, Modena, 1882; ID., *L'Oratorio dell'Ospedale della Morte*, in *Atti e Memorie delle Deputazioni di Storia patria per le provincie modenesi e parmensi*, serie III, p. I, Modena, 1885; ID., *Unbekannte oder vergessene Künstler der Emilia; Die Maler der R. — Lazzaro Grimaldi — Francesco Maineri — Michele Mattei — Alberto Ferrarese*, in *Jahrbuch der Kön. Preuss. Kunstsamml.*, 1890, Heft. IV; ID., *La pittura modenese nel sec. XV*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1890; ID., *Modena artistica*, Modena, 1896.



Fig. 782 — Milano, Galleria di Brera.
Girolamo Marchesi da Cotignola: *Madonna in gloria e Santi*.

vento dei pittori che fiorivano nelle città dello Stato. Anche i sontuosi preparativi per le solennità che si succedettero a Ferrara, mossero i pittori modenesi ad associarsi alla folla degli artisti che davano opera ad apparare a festa la città intera e ornare i corredi nuziali delle principesse.

Un Modenese fece una copia di un quadro di Andrea Mantegna per Eleonora d'Aragona. Pittori modenesi, a fianco del Costa e del Francia, avevano dipinto a Bologna il magnifico palazzo dei Bentivoglio; giovani modenesi si nutrono d'arte nello studio del Francia e del Costa. A parte queste notizie, le pitture modenesi della seconda metà del Quattrocento e delle prime decadi del Cinquecento attestano la derivazione delle loro forme da Ferrara.

La rude, realistica maniera e la caratteristica forza dei pittori modenesi del *R* o dell'*Er* o degli *Erri*, richiamano l'arte padovana in una riflessione minore di quella avvenuta in Cosmè e nel Cossa: Bartolomeo Bonascia, anche nello scultorio rilievo dei particolari si palesa rigido seguace di quest'ultimo maestro; Bianchi Ferrari, con le sue teste scarne dall'angolosa ossatura, riflette i caratteri dell'arte di Ercole de' Roberti.

A Modena vi erano famiglie di pittori, quella degli Azzi di cui non rimane saggio, l'altra nominata degli Erri, rappresentata nel Quattrocento da Benedetto, Agnolo, Pellegrino e Bartolomeo.

Di due di essi, Agnolo e Bartolomeo,¹ conosciamo la pala d'altare eseguita per l'Oratorio dell'ospedale della morte. Agnolo minia per quell'Oratorio sin dal 1449 un messale, facendovi, in una pagina, il Crocifisso e, in altre otto, lettere su fondo d'oro. Nel '62 riceve acconti per la pala suddetta, ed è anche rimborsato delle spese d'un viaggio a Venezia per acquistare oro e colori. La tavola fu compiuta nel 1466,

¹ Per notizie particolareggiate sulla vita e sull'opera di questi artisti vedi: A. VENTURI, *La pittura modenese nel sec. XV*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1890; ID., *I pittori degli Erri o del R.*, in *Id.*, 1894, pag. 132.

ma la somma a saldo fu riscossa da Bartolomeo, forse perchè poco prima Agnolo era venuto meno.

Il quadro (figg. 784-788), ora nella Pinacoteca estense a Modena, con le figure su fondo d'oro, è tripartito. Nella parte di mezzo, sotto un arco acuto frastagliato vedesi l'*Incoronazione della Vergine*, come nel coro d'una chiesa, con



Fig. 783 — Berlino, Friedrich-Museum.

Giovan Battista Bertucci: *L'Adorazione de' Magi* — (Fotografia Hanfstaengl).

gli stalli popolati di angeli a mani giunte, e con la tribuna rallegrata da angeli cantori. Nel compartimento di destra, San Geminiano tiene il modello della città di Modena sulle mani, e Sant'Andrea Apostolo ne addita la porta. A riscontro, nel compartimento di sinistra, l'uno e l'altro Giovanni, il Battista e l'Evangelista. Sulle parti del trittico, entro lobi, il Padre Eterno e l'Annunziata; sopra spuntano le cuspidi con la Crocifissione nel mezzo; l'Addolorata che si

porta il manto alle labbra affannose, a sinistra; Giovanni con le dita strette delle mani, a destra. E nella predella a cia-



Fig. 784 — Modena, Galleria Estense. Angiolo e Bartolomeo degli Erri: Polittico.

scun lato un teschio, insegna della Compagnia dell'Ospedale della morte; tre Istorie del Battista: *il Battesimo di Cristo*, *il Convito di Erode e la Decollazione*. Nei pilastri che dividono l'istoria mediana dalle altre, Orsola e Maddalena;



Fig. 785 — Modena, Galleria Estense.
Agnolo degli Erri: Particolare del politico suddetto.

nelle torricciuole laterali, Francesco che riceve le Stimmate, e Pietro martire.

Questo trittico richiama l'arte ferrarese e particolarmente il Tura in certe forme tormentate, coi capelli setolosi, l'orecchio cavernoso e lungo, gli archi dei sopraccigli ad angoli circonflessi, le dita generalmente grosse e carnose, le bocche degli angiolì cantori sforzatamente aperte. L'Annunciata ha la testa grossa del Tura. Il Redentore, che incorona la Vergine, ha la testa ossuta, particolare di questo pittore, mentre nei Santi ai lati vi è pienezza e larghezza, così da ricordare più che il Tura, Francesco del Cossa. Potrebbe supporre che la parte di mezzo, la principale nell'ancona, fosse eseguita prima, e perciò da Agnolo che ebbe i primi acconti per la tavola, e che il resto in gran parte fosse del fratello Bartolomeo.

Questa distinzione serve anche a riconoscere nel primo un pittore impregnato di elementi padovani più che il secondo. Quegli si può quindi considerare autore d'una *Madonna* nella Galleria di Padova (fig. 789), in ispecie per la somiglianza della fattura della testa di Maria con la Incoronata del trittico; questi, dell'altra *Madonna* nella Galleria di Strasburgo (fig. 790), proveniente da una famiglia modenese.

Ad Agnolo si possono anche attribuire, per riscontri con la parte mediana del trittico, i due frammenti di predella con due *Istorie di San Benedetto* (figg. 791 e 792), nella Pinacoteca di Brera a Milano, assegnati alla scuola di Antonio Vivarini; e a Bartolomeo, una serie di tavolette, provenienti da una casa modenese che esse decoravano, oggi nel Museo civico, rappresentanti le *claire donne* (figg. 793 e 794), ora su fondo azzurro, ora su fondo rosso, come *Deianira*, *Marzia*, *Virginia*, *Agrippina Neronis mater*, ecc.

I due maestri, non meritevoli del profondo silenzio fattosi loro intorno, presero parte al rinnovamento pittorico modenese, sensibili alle nuove energie temprate in Padova da



Figg. 786, 787, 788 — Modena, Galleria Estense.
Bartolomeo degli Erri: Predella del polittico suddetto.

Andrea Mantegna al principio della seconda metà del Quattrocento.

* * *

Un altro pittore che operò per l'Oratorio dell'Ospedale



Fig. 789 — Padova, Museo Civico. Agnolo degli Erri: *Madonna col Bambino*.

della morte, e non come gli Erri dimenticato, è Bartolomeo Bonascia, del quale, a saggio d'una lunga vita operosa di pittore, intarsiatore e architetto, resta solo la *Pietà* del 1485,

nella Galleria Estense a Modena (fig. 795). Per l'Oratorio dell'ospedale dipinse, come si è detto, dal 1468 al 1470, una tela che serviva di coperta alla tavola degli Erri.

La tavola del 1485 ci presenta Cristo nel sepolcro in un



Fig. 790 — Strasburgo, Museo. Bartolomeo degli Erri: *Madonna col Bambino*.

modo ancora memore della messa di San Gregorio. Perchè, oltre Maria e Giovanni accostati dolorosamente all'imma-



Fig. 791 — Milano, Galleria di Brera.
Agnolo degli Erri: *Storia della Vita di San Benedetto*.
(Fotografia Brogi).



Fig. 792 — Milano, Galleria di Brera.
 Agnolo degli Erri: *Storia della Vita di San Benedetto*.
 (Fotografia Brogi).

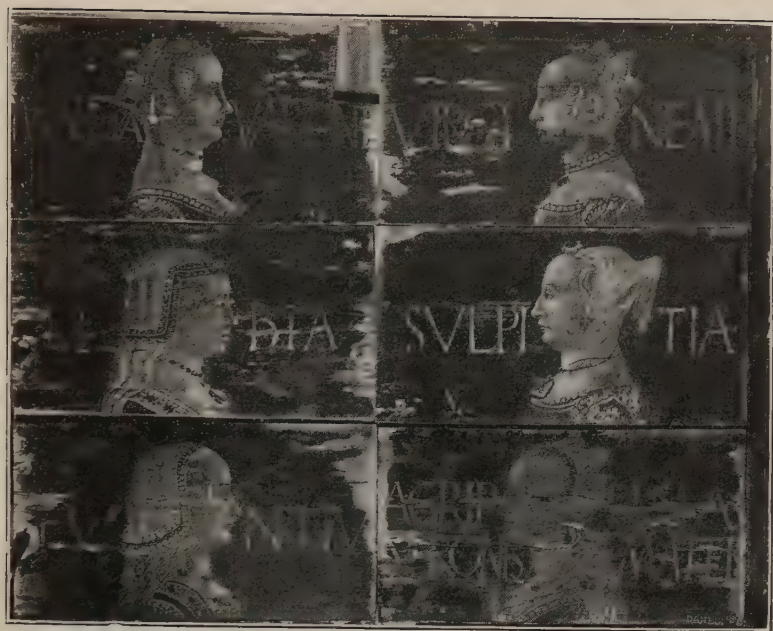
gine funebre di Cristo, si vedono tutt'attorno i segni della Passione: la spugna, i flagelli, la scala e perfino la lanterna che illuminò la cattura di Cristo. Il pittore segnò fortemente ogni particolare, diede rilievo a ogni cosa. Il sarcofago con ippogrifi, studiato dall'antico, un vaso, la lanterna, i flagelli, dovevano illudere per il loro verismo. Le figure fermamente segnate, colorate con potente vivezza, ricordano la maniera di Francesco del Cossa in una forma che fa meglio intravedere il geometra e il prospettico.

Gl'insegnamenti di Piero della Francesca si riuniscono a quelli del Mantegna, nella squadrata composizione forte e vigorosa.

A Bartolomeo Bonascia appartengono verisimilmente alcuni affreschi per il modo energico di segnar le forme come per intarsiarle entro lignee superficie. Uno degli affreschi molto guasto, nella parete destra della chiesa della Badia di Nonantola, rappresenta il *Crocefisso* nell'alto sotto l'arco ogivale, l'*Annunciazione* in una zona mediana, parecchi *Santi* nel basso (fig. 796).

Un altro simile affresco, non tutto però della stessa mano, esiste nella prima cappella a destra del Duomo di Modena. Nel fondo è figurata un'ancona e sopra il *Giudizio Universale*. Ne' pilastri laterali sono dipinti parecchi *Santi*, e nel sottarco *Patriarchi* e *Profeti*. Sull'arco, ne' timpani, la *Natività*, ne' pennacchi, l'*Annunciazione*. Il carattere di questi affreschi come di grandi tarsie colorate, fa pensare che Bartolomeo Bonascia, il quale fu pure intarsiatore, abbia imparato l'arte dai Lendinaresi, che fusero appunto le forme di Piero della Francesca con quelle del Mantegna.

Del Bonascia, a noi ignoto nella sua evoluzione artistica, non ricordiamo altro: solo per una certa affinità, indichiamo la figura di *Santa Maria Maddalena*, nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti a Vienna (fig. 797), finemente condotta, con un parapetto di porfido e la classica architettura del fondo.



Figg. 793 e 794 — Modena, Museo Civico. Bartolomeo degli Erri: *Donne celebri*.



Fig. 795 — Modena, Galleria Estense. Bartolomeo Bonaschia: *Cristo nel sarcofago* — (Fotografia Anderson). ■

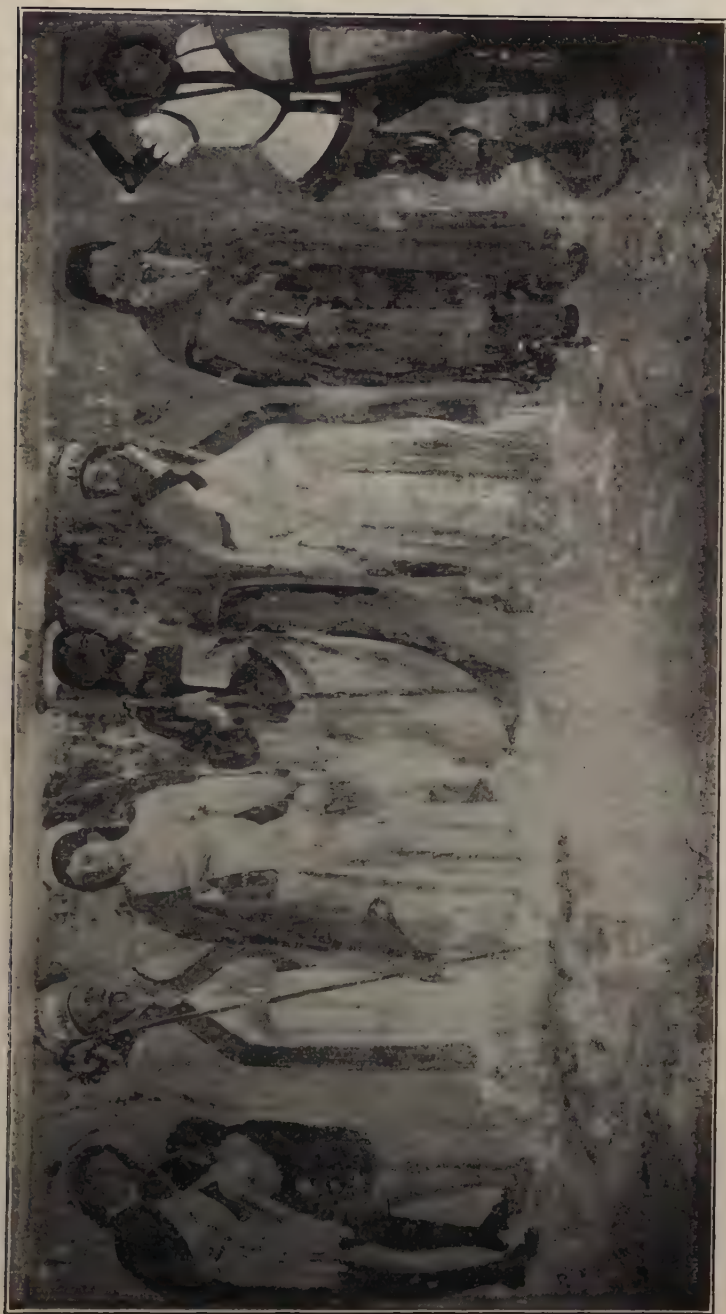


Fig. 756 — Nonantola, Badia. Bartolomeo Bonascia: *Santi*.

* * *

Francesco Bianchi Ferrari o Bianco Fraro,¹ modenese, appare per la prima volta nel 1481 a dipingere, nel torrazzo del comune di Modena, le armi della comunità e quelle del duca Ercole I d'Este. Nell'82 mandò un paio di barde dorate alla duchessa Eleonora a Ferrara, e nello stesso anno e nel seguente lavorava per il Duomo un baldacchino, un padiglione, e dipingeva sopra un tabernacolo del Sacramento. Nell'84, dietro l'altare di San Geminiano dipinse le storie del Santo patrono, oggi perdute. Il suo nome per piccoli lavori nel Duomo ricompare nell'85 e nell'89. Poi si fa silenzio intorno a lui fino al 1506, anno in cui la Compagnia dell'Annunziata gli allogò un'ancona che, nel 1510, morendo egli lasciò incompiuta. Nel 1507 lavora di nuovo nel Duomo e dipinge tre tondi nella crociera della sagristia e il Crocifisso con la Vergine, Giovanni e Maddalena nell'altare della sagristia stessa. Nel 1509 colorì il sepolcro che Guido Mazzoni, circa 25 anni prima, aveva formato in terra cotta per l'oratorio dell'Ospedale della Morte. L'opera era guasta; Guido Mazzoni, che già l'aveva colorata da sè, era lontano, alla Corte di Luigi XII, e il Bianchi Ferrari la racconciò in sua vece. L'anno seguente, l'8 febbraio, venne meno l'artista, che nei registri e nella cronaca di Tommasino Lancillotto è definito « depinctore perfetto e homo dabene ». Morì senza figli, lasciando ogni suo avere ai poveri « per amor di Dio ».

Lo stesso cronista trattò degli artefici modenesi in uno scritto oggi perduto; ma un altro cronista della fine del Cinquecento, lo Spaccini, facendo suo pro del Lancillotto, lasciò scritto che Francesco Bianchi-Ferrari fu maestro del divino Correggio. Abbia o no lo Spaccini trovata la notizia

¹ Sul Bianchi Ferrari cfr.: A. VENTURI, *Il maestro del Correggio*, in *L'Arte*, 1898.



Fig. 797 — Vienna, Galleria dell'Accademia.
Maestro emiliano, affine al Bonaschia: *La Maddalena*.
(Fotografia Löwy).

nelle vite degli artisti del precedente cronista, essa merita fede perchè scritta quando la tradizione sul Correggio era ancor viva.

La prima opera del Bianchi-Ferrari è il grande altare eseguito nella chiesa di San Francesco alla Mirandola, per la famiglia Pedocca, e ora nella Galleria Estense, a Modena. Comprende la gran tavola della *Crocifissione*, la cimasa col *Noli me tangere*, la predella con alcune scene della Passione, oggi quasi distrutta nei magazzini della Galleria Estense. La gran tavola ci mostra la *Crocifissione* (figg. 798-800): Cristo inalberato tra le croci dei due ladroni, nel piano manigoldi, farisei, il gruppo delle pie donne, San Girolamo col petto scoperto, Giovanni e Maddalena ai piedi della croce, centurioni, soldati che giuocano le spoglie di Cristo, e a destra San Francesco adorante come nell'atto di ricevere le stimmate. Dietro a lui spunta la sola figura che non prenda parte alla scena del Golgota, un gentile giovane con lunghi capelli, col tocco nero in capo, forse il ritratto del pittore. La scena è piena di movimento: atre nubi si addensano intorno al capo del cattivo ladrone; i vessilli sventolano per l'aria; Gerusalemme s'innalza fortificata nel fondo; una folla di Giudei fa ressa sulla vetta, e insieme burberi maestri della sinagoga, truci manigoldi, soldati brutali, le Marie angosciate, Giovanni e Maddalena gementi, Girolamo e Francesco invocanti.

La grande scena della Crocifissione, assai tumultuosa nel Trecento, si era ridotta, semplificata, ordinata nel Quattrocento. Ma Ercole de' Roberti a Bologna aveva ritentato di rendere la scena storica sulla vetta del Golgota, e il Bianchi-Ferrari, secondando quell'esempio, si studiò di esprimere i più variati caratteri, i costumi più fantastici, cercando di accentuare la efferatezza dei Giudei e la brutalità dei soldati. I due Santi Girolamo e Francesco nel primo piano, ai lati della scena, non la interrompono, e sembrano guardare e pregare lontani da essa. Lo studio del carattere forzò l'ar-

tista a far digrignare nell'ultimo respiro il cattivo ladrone sulla croce, a dare al portaspugna l'aspetto di un orrendo accattono, pazzesco nella crudeltà; ai soldatucci che si dispu-



Fig. 798 — Modena, Galleria Estense, Francesco Bianchi Ferrati: *Crocifissione*.
(Fotografia Anderson).

tano i resti del Redentore, tra i quali pose un moro ghignante, una forza bruta. Non v'è figura che non significhi la propria intima essenza, più che nella potenza della realtà, nell'espressione del volto e nell'atteggiamento del corpo.

Pende Cristo esanime, tranquillo sulla croce infame, benchè dal capo cadan sul viso e sul collo lunghe stille rosse e dal costato esca a zampilli il sangue ad irrigare la terra. Il cattivo ladrone si torce sul legno ed ha spasmodici tratti tra le furie. Il buon ladrone piega il capo sull'omero destro in un abbandono pieno di speranza e di pace. Nel basso il gruppo delle pie donne è pietosissimo. Esse reggono Maria vacillante, che, spinto il capo indietro, guarda in alto ancora una volta. Dietro al gruppo il centurione solleva pure contrito la faccia verso il figlio di Dio, e la sua testa secca e forte sembra addolcita, rabbonita. Dalle figure più in vista sino a quelle che si vedono nel lontano a cavallo e a piedi, tutto è meditato, lineato con cura e fatica. Per la secchezza dei contorni, segnati come da un filo di luce, per i piani tenui degli scuri, le forme non hanno gran risalto; lo studio dei minimi particolari, la finezza del trattamento dei capelli, talvolta lumeggiati d'oro, e di ogni singolo costume, danno alla tavola l'aspetto di un enorme foglio membranaceo miniato.

Nella cimasa (fig. 801), vediamo la Maddalena genuflessa davanti a Gesù, il quale tiene la vanga da ortolano e poggia la mano protettrice sul capo della donna che ha molto amato. Si ripete nel volto di Maddalena il tipo dell'altra a piè della croce; e nelle lunghe dita di lei è la forma medesima di quelle di Maria sollevate nel guardare il Crocefisso. Non v'ha dubbio che il quadro, cui era apposto altro nome, fosse la cimasa della gran tavola; ma il Bianchi-Ferrari insistette meno nelle ricerche della forma, che appare più legnosa, più superficiale e meno mobile.

L'espressione di forza, ricavata in generale da Ercole de' Roberti, trova nel Bianchi-Ferrari elementi poco atti a tradurla. Le sue donne col collo torto, le molte teste ossute e scarne, la lunghezza delle figure non potevano rendere l'impeto del Roberti. E tutto si risolve in una riduzione provinciale d'un pittore indubre, d'un lavoratore paziente e indefesso.



Fig. 799 — Modena, Galleria Estense.
Francesco Bianchi Ferrari: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Anderson).



Fig. 800 — Modena, Galleria Estense.
Francesco Bianchi Ferrari: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Anderson).

Il quadro immediatamente successivo alla Crocifissione è l'ancona d'altare della Galleria di Berlino (fig. 802), nella quale, venuto meno il forte impulso di Ercole de' Roberti, le



Fig. 801 — Modena, Galleria Estense.
Francesco Bianchi Ferrari: *Gesù e la Maddalena*.

figure serbano meglio la semplicità provinciale: si vede la Vergine troneggiante che tiene fra le braccia l'esiguo fantolino, sopra una base ov'è espresso entro un tondo il Sacrificio d'Isacco, simbolo del Dio martire per l'umanità. I quattro santi nel piano, lunghi, allampanati, portano ancora una

qualche impronta di Ercole da Ferrara. La mitezza dell'animo del pittore trasparè nel dolce ovale della Vergine pia, e la sua finezza in mille particolari: nelle rupi fantastiche del fondo, nell'arcone sotto cui si eleva il trono, tutto con figure di santi entro formelle, così come nell'arcone della prima cappella a destra del Duomo. Gli angioli sono coperti di velo similmente a quello, di cui diremo, del *Cristo nell'orto*, e con le guance del color della fragola; gli stessi tratteggini segnano le pieghe, bianchi nei lumi delle carni, dorati nel paese; la stessa estrema diligenza negli ornamenti di bronzo su fondo d'oro nel trono.

Dopo questi saggi, seguendo il movimento dell'arte, che volgeva verso la grazia, il pittore lasciò maggiore sfogo alla timida delicatezza de' suoi sentimenti, componendo l'anonca allegatagli dalla famiglia Sassi per San Pietro di Modena (figg. 803 e 804). Nella pala d'altare fece la Vergine in trono come in una quadrata cappella aperta; ai lati San Sebastiano e San Girolamo; a' piedi del trono tre angeli musicanti. Nella cimasa Dio Padre tra cherubi (fig. 805); nella predella le *Storie di San Girolamo* (fig. 806-809).

La maniera del Bianchi-Ferrari si manifesta per molti segni: nella mano destra della Vergine e nella sinistra di San Girolamo, con dita lunghe, sottili, graziosamente ripiegate; nelle pieghe del drappo che cinge i lombi del San Sebastiano, a lunghe infossature; nelle unghie delle mani con tratteggini paralleli; nel collo del San Girolamo, che sembra appiccato, col lungo orecchio caratteristico, e la indicazione delle vene azzurrine sul braccio e sulla palma della mano sinistra; negli ornati neri su fondo d'oro della balaustra, su cui poggiano gli angioli color di bosso, che suonano le tube nell'alto del trono; e inoltre nelle montagne modenese del fondo, come in quello dell'*Annunciazione*, più tardi eseguita, col Cimone che estolle il vertice; e negli ornati del manto azzurro della Vergine, con semicerchi che finiscono ora trilobati, ora con una stelletta. La dolce figura della Vergine,



Fig. 802 — Berlino, Friedrich-Museum.
Francesco Bianchi Ferrari: *Madonna in trono e quattro Santi*.
(Fotografia Braun).

che spicca, come i bei bambini musicanti, su un tappeto verde orlato d'oro; mostra il fine gusto di coloritore del mae-



Fig. 803 — Modena, Chiesa di San Pietro.
Francesco Bianchi Ferrari: *Madonna in trono fra due Santi*.
(Fotografia Anderson).

stro, il quale profuse qui tutta la sua diligenza nel tagliar la base del trono come agata fine, nel circondare di tessere d'oro musive lo stemma della famiglia Sassi, nel cingere di corone di gelsomini le belle teste degli angioletti musicanti.

Ma, più di tutto, nei serafini che circondano l'Eterno sulla cimasa par già di sentire aliare la grazia del Correggio.



Fig. 804 — Modena, Chiesa di San Pietro.

Francesco Bianchi Ferrari: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

Nella predella vediamo *San Girolamo moribondo, assistito da sacerdoti* (fig. 806 cit.), mentre un giovane paggio sta seduto sopra il letto con le mani abbandonate sulle ginoc-

chia; e un gentiluomo riceve un vecchio medico che sembra esprimere il venir meno della speranza di salvare Girolamo. In alto l'anima ignuda del Santo prega presso il Redentore,

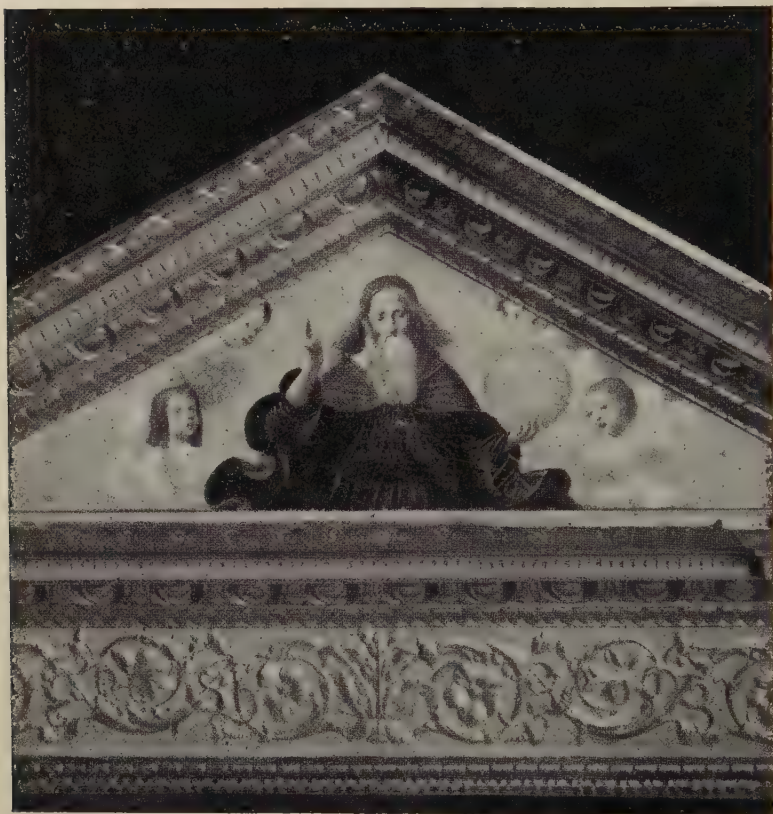


Fig. 805 — Modena, Chiesa di San Pietro.
Francesco Bianchi Ferrari: Cimasa del quadro suddetto.

mentre un angelo alza il bastone per batterlo. A questa visione di Girolamo moribondo fa seguito il racconto della sua vita (fig. 807 cit.). Il prelado nello studio medita sugli aperti evangeli; appresso trae la spina dalla zampa del leone, osserva con altri monaci il leone che conduce l'asino carico di legna al monastero e quindi arrivare tutta paurosa la fiera senza

l'asino avuto in custodia, portato via da malandrini; infine il re della foresta che fa le veci del somaro, portando la legna al convento. Nel campo successivo (fig. 808 cit.) i mercanti che

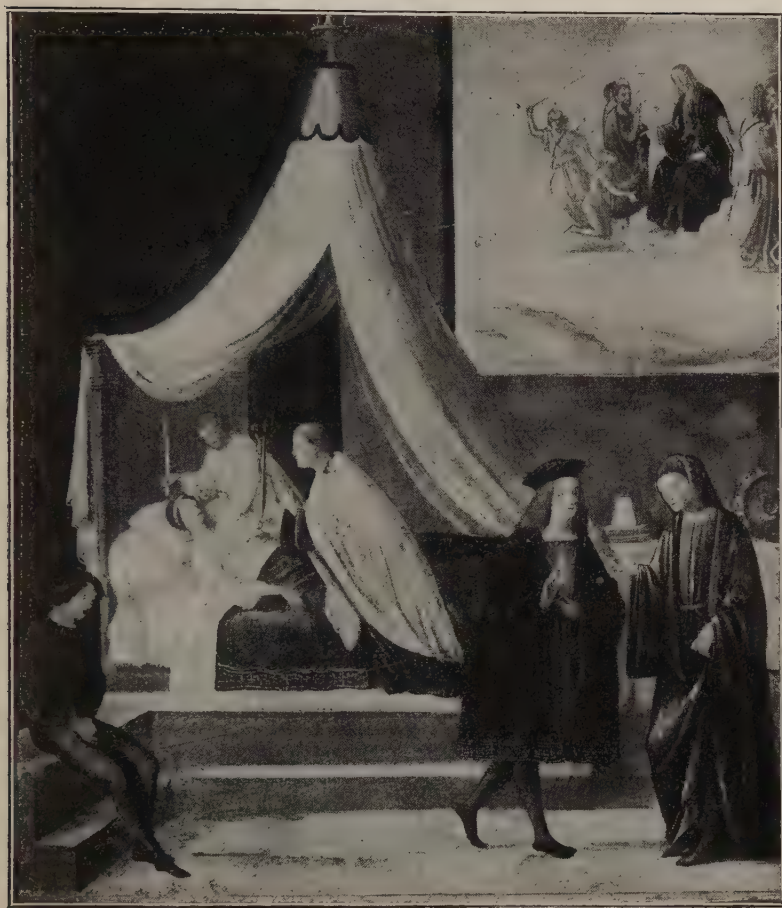


Fig. 806 — Modena, Chiesa di San Pietro.
Francesco Bianchi Ferrari: Predella del quadro suddetto.
(Fotografia Anderson).

avevano furato la bestia da soma chiedono perdono a Girolamo ginocchioni davanti alla gradinata d'una chiesuola, mentre il leone riconduce l'asino alla porta del monastero e

con esso i camelli dei malandrini che, perdonati, poi si allontanano. Nel fondo s'innalza una gran rupe formante nel basso una grotta davanti alla quale San Girolamo si batte il petto.



Figg. 807-808 — Modena, Chiesa di San Pietro.
Francesco Bianchi Ferrari: Predella del quadro suddetto.
(Fotografia Anderson).

Nell'ultimo scomparto (fig. 809 cit.), alla presenza di alcuni eretici spettatori, Eusebio, accompagnato da monaci e da cristiani, fatti recare presso il sepolcro del santo e il luogo della nascita del Redentore i corpi di tre uomini morti, li tocca col sacco che il beato teneva indosso, ed essi risuscitano.

La narrazione, molta ingenua, non manca di certa vivezza rappresentativa nella sua popolare semplicità. La stanza da letto del moribondo, lo studio di Girolamo, la chie-



Fig. 809 — Modena, Chiesa di San Pietro.

Francesco Bianchi Ferrari: Predella del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

suola col portico, la lunetta col Cristo nel sepolcro, sulla porta, sono rappresentati con diligenza e con sincerità. I tipi delle figure sono ricercati attentamente: il vecchio medico che si avvanza nella camera di Girolamo; i malandrini ga-

gliardi di membra, i monaci divoti, gli eretici superbi. Ma v'è in tutto una timidezza, una fragilità, quasi la paura di un accento forte e rumoroso.

Così sentiamo, osservando il *Cristo nell'orto* (fig. 810), ora nella Galleria Nazionale a palazzo Corsini in Roma, dipinto qualche anno dopo l'ancona di San Pietro. Gli occhi del Cristo sono leggermente iniettati di sangue e rossi intorno per pianto, mentre sulle guance scorrono lagrime, come perle, e dalla fronte trasuda sangue; fissano un angelo trasvolante col calice e gli strumenti della Passione; tutto lo spirito assurge, col fiato dalla breve bocca semi-aperta e dai sottili, affilati lineamenti, tremando per le azzurrine vene delle lunghe mani congiunte nella preghiera. La capigliatura castana ricade a riccioli sugli omeri dell'umanissima testa, che stacca sul cielo trasparente e luminoso, dove l'angelo appare col volto tondeggiante, ravvivato in alcuni lineamenti da un color di fragola, incorniciato dall'ampia chioma cadente a riccioli. La tunica del Cristo è di un rosso vivissimo vellutato, con leggeri ornamenti d'oro negli orli e con un fregetto d'oro, in mezzo a cui sta il monogramma di San Bernardino nello scollo; il manto azzurro-cupo è soppannato di drappo giallo dorato. Nel fondo si disegnano montagne chiare, e ai loro piedi, avvolte nell'aerea tinta azzurra, le case, le torri, i templi di Gerusalemme; per la via che conduce al monticello, su cui prega il Cristo, anzi dietro la siepe che recinge il luogo, a destra, si vedono minuscole figurette scure di armati, e Giuda che addita di lontano il Maestro. Dall'altra parte, dietro a questo, sotto un monte, che sembra un castello diruto sopra una scoscesa roccia, dormono gli apostoli. Intorno alle tre teste agitate dal sonno penoso s'aggira un pulviscolo d'oro; e i bei colori splendono nei manti dal bel giallo-chiaro lucente all'ametista.

Al *Cristo nell'Orto* si associa naturalmente il *San Giovanni* del Museo del Louvre (fig. 811), proveniente dalla

raccolta His de la Salle, una bella testina cerea di giovinetto sofferente, con le semiaperte labbra che mostrano i



Fig. 810 — Roma, Pinacoteca Nazionale Corsini.
Francesco Bianchi Ferrari: *Cristo nell'Orto* — (Fotografia Anderson).

bianchi dentini, e con lo sguardo incantato. Par che un lamento esca dalle violacee labbruzze, e mormori intorno a a quel volto dai lineamenti affilati e dal mento appuntito!

Il disegno è tagliente, come nelle altre opere del Bianchi; i capelli biondo-scuri sono segnati a tratti leggeri, come



Fig. 811 — Parigi, Museo del Louvre. Francesco Bianchi Ferrari: *San Giovannino*.

suole il maestro; il manto rosso, che gira intorno alla spalla della figurina, vellutato, come di consueto nel Bianchi, mette sempre più in risalto la smunta faccia senza le rose della

giovinezza. Il sottile orecchio ha il lobo allungato; il braccio sinistro ha il contorno luminoso.

Dopo queste opere restano ancora i tondi nella crociera della Sagrestia del Duomo di Modena, eseguiti nel 1507,



Fig. 812 — Modena, Duomo Sagrestia.

Francesco Bianchi Ferreri: *Madonna col Bambino tra cherubini.*

ora assai guasti. In un tondo è la *Vergine col Bambino* fra teste di cherubineti (fig. 812). In un altro *San Geminiano* (fig. 813), il vecchio patrono di Modena, senza la forza rusticana che gli era consueta, ma in aspetto dolce e benigno.

Ci resta infine l'*Annunciazione* (figg. 814 e 815), lasciata incompiuta dal Bianchi-Ferrari nel 1510 e condotta a fine dallo Scacceri in tempo non breve.

Innanzi ad un arco, finamente ornato, sta Gabriele con un giglio in mano, in atto di piegare un ginocchio davanti alla Vergine, genuflessa e con le braccia conserte al seno; lo Spirito Santo in forma di colomba, scende su lei, e fra i suoi raggi, su un nimbo d'oro, sta il Bambino Gesù. In



Fig. 813 — Modena, Duomo. Sagrestia. Francesco Bianchi Ferrari: *San Geminiano*.

alto Dio Padre, in mezzo a una gloria d'Angioli, col globo in mano. Sul fabbricato vedonsi a chiaroscuro, in due lunette, la scena del Diluvio universale e l'altra dell'esercito di Faraone inghiottito dalle onde. Fra l'arco e il cornicione, quattro scudetti, la creazione della donna, Adamo ed Eva presso l'albero del bene e del male, gli stessi scacciati dal Paradiso terrestre, Caino in atto di uccidere Abele. Nel fregio



Fig. 814 — Modena, Galleria Estense. Francesco Bianchi Ferrari: *L'Annunciazione*.
(Fotografia Anderson).

del cornicione, tritoni, nereidi, sirene e Nettuno; e sopra di esso un adornamento a forma di balaustra in legno. Nel



Fig. 815 — Modena, Galleria Estense.

Francesco Bianchi Ferrari: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

fondo, dietro all'arco, una casa nello stile del Rinascimento, finemente disegnata, e innanzi alla quale è rappresentato l'incontro di Santa Elisabetta e di Sant'Anna; un edificio

in rovina e, dietro, una catena di colli giallognoli e alcuni massi a mo' di scogliera, che staccano su gli altri più elevati di colore azzurrino.

I documenti, lo abbiamo detto, ci avvertono che il quadro fu compiuto da Giovanni Antonio Scacceri o Saccierare, chiamato il Frate, che vi lavorò attorno alcuni anni dopo la morte del Bianchi-Ferrari.

Non esiste lavoro alcuno autentico dello Scacceri eseguito prima o contemporaneamente, epperò riesce difficile determinare sin dove si estendesse nel dipingere la tavola. Sappiamo soltanto che egli frescò, molti anni dopo, nella chiesetta di San Lazzaro presso Modena; e potrebbe suporsi per una certa simiglianza fra gli ornati dell'*Annunciazione* e quelli che circondano i varî campi delle istorie della detta chiesa, che egli eseguisse, in ambi i luoghi, la parte decorativa. Se poi si guardano nella tavola i monocromati del cornicione e i quattro scudetti suindicati, è facile riconoscervi un disegnatore, alquanto diverso da quello che eseguì le pitture principali, nelle teste grosse e quadre, con ampie fronti. Sapendosi poi che lo Scaccieri era specialmente dedicato a pitture di targhe e rotelle, non è arduo pensare che la finissima ed elegante architettura, i sottili ornamenti delle cornici, e alcuno de' monocromati, de' tondetti che si trovano profusi sull'arco si debbano a lui. Del resto il Bianchi-Ferrari, morendo, avrà lasciata disegnata la parte non colorita dell'ancona, meno forse qualche particolare; e quindi possiamo riguardar la tavola quasi come intera opera sua, benchè alterata qua e là, ingrossata, senza più le timide delicatezze del suo segno. Nessun'altra opera può attribuirsi con certezza al maestro « depinctore perfetto e homo da bene ».¹

¹ È attribuito al Bianchi Ferrari dal BERENSON (*North Italian Painters of the Renaissance*, Londra, 1907) seguito da E. GARDNER (*The Painters of the School of Ferrara*, Londra, 1911) un quadro rappresentante *Un pastore che guarda una ninfa addormentata*, nella Collezione Wallace, a Londra. Non sembra appartenere in alcun modo nè a lui, nè alla scuola modenese.

Le sue figure divote, melanconiche, come prese d'affanno, assistono la Divinità, e sembrano commosse per il destino umano, si lamentano pietosamente e mormorano preci. — L' « omo da bene » dette loro la propria anima pia, la bontà, la pietà per i derelitti, per i miseri, ai quali morendo lasciò tutto il suo per amor di Dio. Cristo nell'Orto appunta le dolorose pupille, che sanno della miseria e de' mali umani; lamentasi il San Giovannino così che dalle labbra scolorate par che esca il belato d'una pecorella; china la pia Vergine il capo misericorde in quell'aureola d'amore e di grazia.

* * *

Alcune opericciuole affini a quelle del Bianchi-Ferrari sono la piccola *Crocifissione* della Galleria di Cremona, nella quale alcuni tipi muliebri ricordano gli altri della grande *Crocifissione* del maestro modenese, e un *Cristo nel sepolcro*, della Galleria Estense di Modena (fig. 816). Da certo strano tratteggiamento di rosso su carni verdognole che si nota in quest'ultimo dipinto e in un piede dell'*Annunciata*, si potrebbe supporvi la mano dello Scacceri, che dette compimento a quella *Annunciata*.

* * *

Pellegrino Aretusi, detto il Munari,¹ è ricordato dal Vasari come discepolo di Raffaello. Fu invece aiuto dell'Urbinate quando questi, sopraccarico di lavori, ebbe bisogno di abili, fedeli esecutori delle sue invenzioni. Era già più che ventenne nel 1483, quando il poeta modenese Parente vantò la sua bella e lui come « Zoveno bello e degno in la pictura ».

¹ Cfr. sul Munari: A. VENTURI, *Beiträge zur Geschichte der Ferraresischen Kunst. Pellegrino Munari*, in *Jahrb. der Kön. Preuss. Kunstsaml.*, 1887, Heft, n. II.

Nel 1495 colorì per l'Ospedale della Morte alcune figure, forse in terracotta, nel timpano della porta della Chiesa. Nel 1509 espose la *Vergine in trono tra i Santi Geminiano e Girolamo*, inquadrata da Bartolomeo Bonascia, nella Chiesa dei Battuti, con tutta probabilità la stessa che ora si vede nella Galleria di Ferrara. Recatosi a Roma, assistette Raffaello in molti lavori, anche negli apparati d'una festa in piazza Navona. Morto l'Urbinate, ritornò a Modena, sua



Fig. 816 — Modena, Galleria Estense, Antonio Scacceri(?): *Cristo nel sarcofago*.

patria, dove aveva quasi condotto a fine la tavola coi Santi Cosma e Damiano, allorchè fu trucidato dai nemici del figlio, l'anno 1523.

Nel quadro della Galleria di Ferrara (fig. 817) il pittore dà svolgimento all'arte del Bianchi-Ferrari, avvicinandosi maggiormente ai prototipi ferraresi per la sodezza della modellatura e la forza del rilievo. La Vergine siede sul trono riccamente ornato con angioletti musicanti seduti su mensole nei fianchi; nel piano stanno, a destra, San Girolamo e San Geminiano con un modello della città di Modena nella sinistra. Sopra un disco, in alto del trono, è la figura di Mosè, a monocromato; in un altro disco sul basamento, la *Nati-*

vità di Cristo, tra bassorilievi figuranti l'esercito di Faraone inghiottiti dalle onde e gl'Israeliti nel deserto.

Tutte le forme richiamano il Bianchi-Ferrari, ma spoglio della sua timidità. Più forte e più solenne, il vescovo San Geminiano veste un piviale di velluto a fiorami, orlato d'una gran fascia di figure a ricamo, chiuso sul petto da una ricca fibula. San Girolamo tiene il sasso nella destra, guardando il Crocifisso con aria più severa che compunta, in una elegante positura come per muovere un passo. La Vergine col Bambino ritto sulle sue ginocchia fa correre il pensiero all'ancona Strozzi di Ercole de' Roberti; ma le forme sono più esili a mo' della riduzione fattane dal Bianchi-Ferrari. I bassorilievi ad ornamento del trono hanno quel sincretismo d'immagini dell'antico e nuovo Testamento, che abbiamo veduto nel Roberti e nel Bianchi-Ferrari, il quale nell'*Annunciazione* disegnò sul fabbricato pure la sommersione dell'esercito degli Egiziani nel Mar Rosso; e come nel Bianchi-Ferrari gli angeli musicanti divengon parte dell'architettura del trono; e questo è ricco di ornati scuri su fondo d'oro, come abbiám veduto anche nel trono dell'ancona di San Girolamo in San Pietro. È questo il solo dipinto che si può attribuire sinora quasi con sicurezza al Munari.

Del periodo romano non restano le tante cose che gli assegnarono il Vasari e le guide romane. Un solo quadro (fig. 818) nella Sagrestia di Santa Francesca Romana, appartenente al periodo in cui il Munari coadiuvò Raffaello, fa pensare a lui per la disposizione ancora emiliana del gruppo della Vergine col Bambino ritto sulle ginocchia di lei. Di qua e di là del trono stanno simmetricamente due angeli e i due Santi, Benedetto e Francesca Romana. Tale disposizione che richiama ancora le antiche ancone d'altare emiliane, è messa in disparte dalle sacre composizioni ispirate da Raffaello, nelle quali le figure si muovono liberamente equilibrate nello spazio. Raffaello porta ad amplificare e ad aggraziare il pittore di Santa Francesca Romana, che pur



Fig. 817 — Ferrara, Pinacoteca.
Pellegrino Munari: *Madonna in trono fra due Santi* — (Fotografia Alinari).

non dimentica le forme fiorite nella sua regione. Ch'egli sia stato Pellegrino Munari si può supporre, non dimostrare. E noi accenniamo al dipinto sol perchè dia modo a ricerche e a determinazioni.

* * *

A Carpi, nel Castello, per volontà di Alberto Pio, signore della terra, l'arte ebbe fioritura. L'amico di Aldo Manuzio, a decorare la sua reggia, e le chiese che sorgevano nella città, chiamò due artisti: Giovanni del Sega forlivese, del quale abbiamo parlato, scorrendo dei discepoli di Melozzo, e Bernardino Loschi, figlio del pittore Jacopino, parmigiano. Bernardino Loschi continua sulle orme paterne, dipingendo l'ancona che da Carpi fu trasportata nella Galleria Estense di Modena (fig. 819). Essa reca la data del 1515 e rappresenta la Madonna col Bambino in un trono marmoreo, con angioletti musicanti e due Santi.

Nello studio dell'architettura, dove mette a bassorilievo genietti, ippogrifi e tripodi, aquile cornucopie e bucrani, il pittore mostra d'avere rinnovato i materiali ereditati dal padre mercè lo studio del classicismo mantegnesco. Una qualche riflessione delle forme di Andrea si vede anche nelle teste dei putti e degli angioletti musicanti ai piedi del trono. Ma il debole pittore sembra mutare in legno intonacato di stucco a colori i grandi esemplari. È un ritardatario; e quella certa infantilità nelle sue figurette ne è il segno.

Quindici anni prima Bernardino Loschi si diceva pittore di Alberto Pio, dipingendo il trittico con la *Incoronazione* nel mezzo, nella Chiesa di San Felice sul Panaro, presso Modena. Intorno a quel tempo dette opera a colorire le stanze del Castello di Carpi, e fece i maggiori sforzi dipingendo la Cappella per il suo signore. Si vedono nell'androne che conduce alla cappella le istorie di Cristo e della Vergine, condotti in modo assai grossolano. Il pittore par che rumini il cibo artistico avuto dal padre. Nella Cappella si

prova a far del suo meglio, dipingendo *Alberto Pio che, accompagnato da' suoi, fa dono di un agnello all'altare* (fig. 820). Il tentativo di caratterizzare Alberto Pio e i suoi cortigiani



Fig. 818 — Roma, Chiesa di Santa Francesca Romana.
Pellegrino Munari (?): *Madonna in trono fra due Santi*.

è notevole, quantunque il disegno nelle mal piantate figure sia stento. Di Alberto Pio fece anche il ritratto in una tavola, oggi nella Galleria Mond a Londra (fig. 821); e dipinse anche per la Chiesa di San Niccolò un'ancona, *San Rocco*, in essa ancora esistente. Il pittore parmigiano dovette sembrare scarso di mezzi in quel tempo in cui le chiese di Carpi



Fig. 819 — Modena, Galleria Estense.
Bernardino Loschi: *Madonna fra due Santi* — (Fotografia Anderson).

si adornarono della *Deposizione* di Cima da Conegliano, ornamento della Galleria Estense di Modena, e del quadro votivo



Fig. 820 — Carpi, Castello.

Bernardino Loschi: *Alberto Pio accompagnato dai suoi fu dono di un agnello all'altare.*

di Vincenzo Catena, oggi pure conservato in quella Galleria. Tale scarsità e la sua goffaggine potevano esser messi anche in rilievo da quel pittore carpigiano che appose alla *Circon-*

cisione, ora nella Galleria di Berlino, lo stemma di Alberto Pio, e più da Marco Meloni formatosi sugli esempî del Perugino e di Francesco Francia, a Bologna.

Il più antico quadro di Marco Meloni, nella Pinacoteca modenese, fu eseguito per i coniugi Rangoni e Bianca Bentivoglio, i quali si vedono adoranti la Vergine in trono e protetti da Santi (fig. 822). Qui le forme peruginesche non hanno ancora il sopravvento su quelle del Francia, come ebbero poi nell'altra ancona, pure nella Galleria Estense in Modena (fig. 823), con la data del 1504, rappresentante la *Madonna col Bambino in trono fra i Santi Giovan Battista, Bernardino da Siena e Francesco d'Assisi*.

Nella predella (figg. 824 e 825) sono raccontati tre fatti della istoria di Gioacchino: quando esce dal Tempio dopo il rifiuto de' suoi doni; quando va nel deserto; e infine quando incontra Anna e l'abbraccia.

In questa Galleria si conserva un *San Girolamo* dello stesso pittore (fig. 826), e nella Galleria Liechtenstein, a Vienna, un ritratto (fig. 827) del suo periodo più fortemente peruginesco, notevole per i colori verde-erba e rosso-vino, propri del pittore, d'una tonalità eccessiva.

* * *

A Reggio parecchi pittori¹ si móssero conformemente ai Modenesi verso Ferrara e Bologna.

Il pittore di una cassetina di reliquie, nel Museo civico reggiano, col *monogramma di San Bernardino retto da due angeli* in una faccia (fig. 828), i *quattro Evangelisti* a mezza figura nell'altra (fig. 829), ci offre forme simili a quelle degli

¹ Sui pittori reggiani cfr.: F. MALAGUZZI-VALERI, *La pittura reggiana nel Quattrocento*, in *Rassegna d'Arte*, 1903; ID., *Notizie di artisti reggiani*, Reggio Emilia, 1892; G. B. VENTURI, *Notizie di artisti reggiani non ricordati dal Tiraboschi*, in *Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi*, serie III, vol. II, p. I, Modena, 1883.

Erri, specialmente a quelle d'Agnolo, mostrando la derivazione dal Tura.

Un secondo pittore, Francesco Caprioli, si muove paral-



Fig. 821 — Londra, Collezione Mond. Bernardino Loschi: Ritratto di *Alberto Pio*.

lamente al modenese Bianchi-Ferrari. Si hanno notizie del 1482 e del 1491, date segnate in due pitture non più esistenti, e del 1497, data del contratto stipulato dal Caprioli per l'affresco del *Battesimo*, nel Battistero reggiano, compiuto l'anno 1499. Nel 1505 mancò ai vivi.



Fig. 822 — Modena, Galleria Estense.
Marco Meloni: *Madonna in trono tra Santi e adoratori.*

L'affresco del Battistero rappresenta *San Giovanni che battezza il Redentore* (fig. 830). La divina colomba nell'alto si libra sopra teste alate di serafini; e disotto volano due



Fig. 823 — Modena, Galleria Estense.

Marco Meloni: *Madonna in trono fra quattro Santi*.

(Fotografia Anderson).

angeli recando una scritta. Gesù, nel piano, giunge le mani in modo simile al San Sebastiano nel quadro di San Pietro a Modena, del Bianchi-Ferrari, del quale tuttavia non possiede la finezza del segno e la sicura costruzione. Alla riva

del Giordano sono case e castelli e un edificio romano nel mezzo; dal piano s'innalzano a sinistra due palme con datteri; presso sta un cervo accosciato. Nel mezzo del quadro una pianta di gigli. Alcune montagne in fondo, una principale con la costa che si frange a sinistra, verso il mezzo, formando alcune lievi dentature. L'affresco anche in questo



Figg. 824-825 — Modena, Galleria Estense.
Marco Meloni: Predella del quadro suddetto.

particolare, come nelle luegggiature bianche sulle carni giallognole e nella fattura delle gambe ossute, mostra l'affinità col Bianchi-Ferrari.

Un terzo pittore, Bernardino Orsi, che si suppone padre di Lelio da Novellara, dipinse per un Conte Galeazzo Baccarini di Canossa il quadro che si vede nella sagrestia della Cattedrale reggiana, con la data del 1501, e rappresenta la Vergine in trono fra due Santi e con San Giovannino nel basso del trono: motivo iconografico ricavato dal Francia.

Il meschino autore sembra però ammuffire le forme del maestro bolognese.

Un quarto pittore, Lazzaro Grimaldi reggiano, è nomi-



Fig. 826 — Modena, Galleria Estense. Marco Meloni: *San Girolamo*.
(Fotografia Anderson).

nato nell'estimo ferrarese sin dal 1490. Nel 1498 era tra provvigionati della Corte estense ed ebbe l'incarico di di-

pingere la favola di Psiche in un salotto della delizia di Belfiore. L'anno seguente prendeva parte, lo abbiamo detto

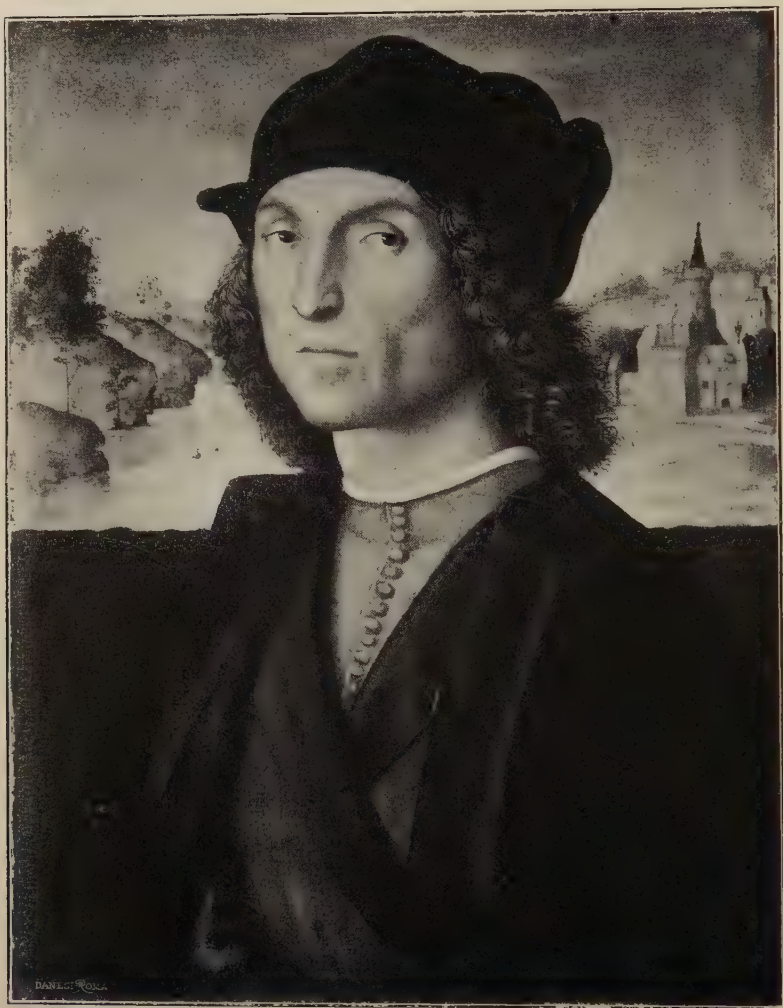


Fig. 827 — Vienna, Galleria Liechtenstein, Marco Meloni: Ritratto.
(Fotografia Hanfstaengl).

più volte, col Boccaccino, Nicola Pisano, e Lorenzo Costa alla decorazione del Presbiterio del Coro della Cattedrale ferrarese. Isabella Gonzaga lo desiderò a Mantova ove si

recò nel 1501 e più tardi nel 1511-12. Nel 1503 lavorò nel Monastero di Santa Caterina da Siena a Ferrara, dove anche



Fig. 828 — Reggio, Museo.

Seguace del Tura: Cassettina. *Due Angeli col monogramma di San Bernardino.*

fece apparati per le rappresentazioni delle commedie di Terenzio e di Plauto.

Di lui esiste un solo quadro, la *Madonna in trono fra quattro Santi*, del quale ricostruimmo la firma interrotta e



Fig. 829 — Reggio, Museo.

Seguace del Tura: Cassettina. *I Quattro Evangelisti.*

guasta; oggi nella Galleria Kaufmann a Berlino (fig. 831). Ma da esso a stento si può comprendere il conto in cui Lazzaro Grimaldi fu tenuto alle corti di Ferrara e di Mantova. Egli fa il trono con l'aperto basamento, alla ferrarese; sullo zoccolo, a' monocromato, Davide e Giuditta. Le forme

arieggiano quelle del Costa che forse lo educò. Anche il Grimaldi, come gli antecedenti suoi conterranei, è soggetto al dominio ferrarese.

A Bologna s'ispirò per il *Battesimo di Cristo*, oggi nella Galleria Estense a Modena, un volgare coloritore reggiano, Luigi Anguissola, che indegnamente ritrasse con varianti il *Battesimo* del Francia.

Di alcuni pittori reggiani quattrocenteschi, come Simone di Ardizzone discepolo del Mantegna, non è più ricordo; di Antonio di Bartolomeo Maineri che prese la cittadinanza bolognese abbiamo già fatto cenno; di Baldassarre d'Este abbiamo già parlato ampiamente, e di Cesare Cesariano, il commentatore di Vitruvio, rivolto verso l'arte lombarda, diremo nel prossimo volume. Di Paolo da San Leocadio, che lavorò in Spagna tra gli anni 1481 e 1513, è notizia negli scritti del Justi e del Bertaux.¹

* * *

A Parma la scuola locale² fece capo a Bartolino Grosso e fu continuata da Jacopino Loschi, suo genero, padre di Bernardino. Michele e Pier Ilario Mazzola in qualche modo seguitano a sviluppare la pittura indigena, mentre il Tempe-rellò, Filippo Mazzola e lo Zarotti attingono all'arte veneziana. Gian Francesco de' Maineri, pittore e miniatore, si rivolse invece verso la maniera del Mantegna e di Ercole de' Roberti. Simone Martinazzi detto delle Spade, del quale abbiamo parlato, si fece discepolo del Francia; e verso Bologna mirò anche Alessandro Araldi.

Il realismo grossolano e volgare di Jacopino Loschi di-

¹ Vedi E. BERTAUX, *L'Italianisme dans la Peinture Espagnole*, in Michel, *Histoire de l'Art*, IV, 2^e partie, pag. 907, e C. JUSTI, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, Berlin, vol. II.

Paolo da San Leocadio porta nel nome la derivazione da un paese, già detto San Leocadio o Eleucadio, ora San Valentino, nelle colline reggiane.

² Cfr. A. VENTURI, *Pittori parmigiani del Quattrocento*, in *L'Arte*, 1900.



Fig. 830 — Reggio, Battistero. Caprioli: *Il Battesimo di Cristo*.

strusse quanto vi era di nobile nell'arte del Grosso; nè Michele e Pier Ilario Mazzola, attingendo anche a diverse fonti, rinscirono a rendere dignitosa la pittura parmigiana quattrocentesca. Essi lavorarono insieme in un quadro della Galleria di Parma e in un altro esistente a Scurano, nella montagna parmigiana. Michele, nel 1512, sposò Griseide Sforza, e attese a parecchi lavori pei frati di San Giovanni Evangelista in Parma nel 1515 e nel 1519.

Della famiglia dei Mazzola fu anche Filippo, il quale aggiunse alle forme locali elementi ricavati da Venezia e dal suo conterraneo Temperello, che in quella città si era educato. Rappresentando egli perciò uno strascico dell'arte veneziana a Parma, parleremo di lui insieme col Temperello e con lo Zarotti nel prossimo volume.

E così sulla schiera dei pittori parmensi, Gian Francesco de' Maineri, che si era staccato dalle forme tradizionali per arrendersi alla grand'arte del Mantegna e del Roberti, ci appare ai primi del Cinquecento maggiore fra tutti.

* * *

Gian Francesco de' Maineri¹ s'incontra per la prima volta nel 1489 alla Corte ferrarese; poi nel '92 intento a dipingere per l'Oratorio del Castello Ducale un Sant'Agostino e un San Francesco; nel '93, in cui vendette un quadretto dorato a Eleonora d'Este, duchessa di Ferrara; nel 1502, in cui colorì una testa di San Giovanni Battista, che fu data alla badessa d'un convento ferrarese, suor Lucia da Narni; nel 1503, quando si recò a Mantova per una certa causa giudiziaria e fu raccomandato vivamente dal duca Ercole I alla figlia Isabella Gonzaga, per la quale accudì a lavori nel 1504.

¹ Su Gian Francesco Maineri vedi: A. VENTURI, *Gian Francesco de' Maineri, pittore*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1888; ID., *Gian Francesco de' Maineri da Parma, pittore e miniatore*, in *L'Arte*, 1907, fasc. I; ID., *A proposito dei quadri del Maineri*, in *Id.*, 1907, fasc. II.

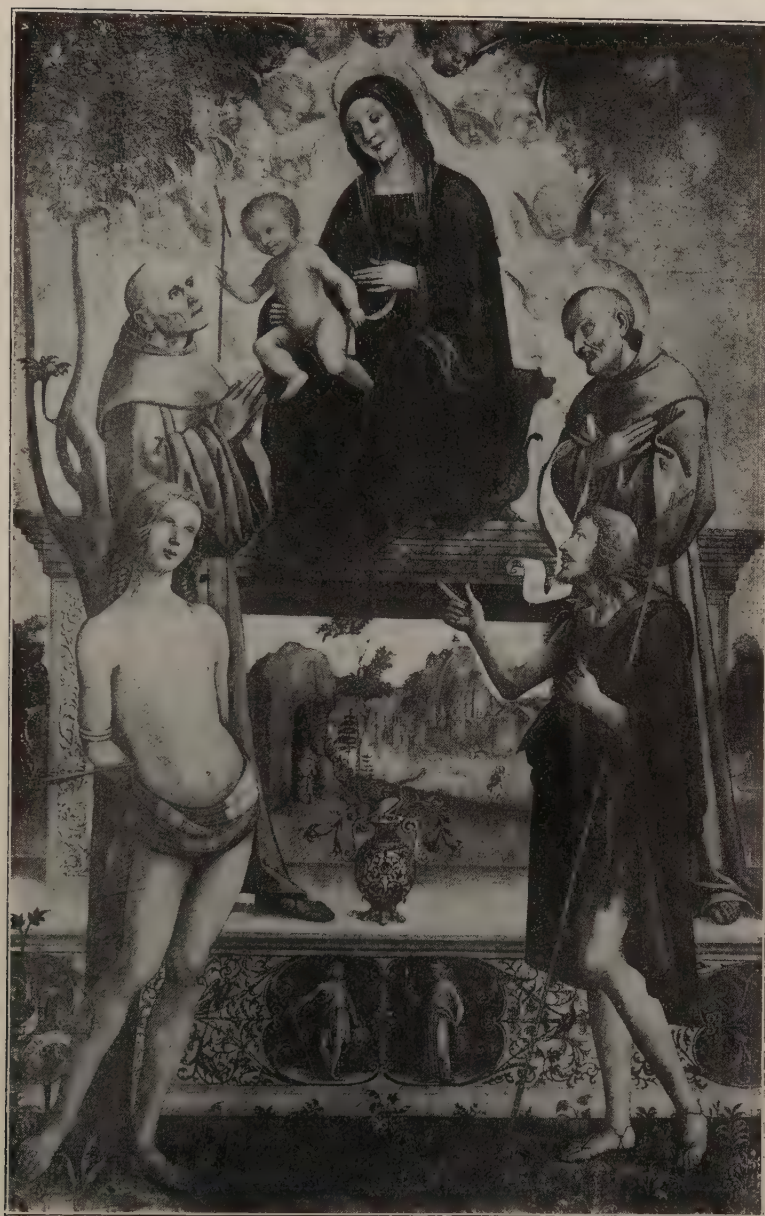


Fig. 831 — Berlino, Collezione Kaufmann.
Lazzaro Grimaldi: *Madonna in trono fra quattro Santi*.

In quest'anno, Clara di Francesco Clavee di Valenza si rivolse a Isabella per ottenere che il pittore e miniatore compisse una tavola d'altare, commessa nel '94 a Ercole da Ferrara e quindi a lui dopo la morte del Roberti. Gian Francesco de' Maineri, dipinta in parte la tavola è ricevutane metà del pagamento; si era allontanato da Ferrara; onde la committente supplicava la marchesana di Mantova a eccitarlo a mantenere l'impegno.

È supponibile che prima di recarsi a Ferrara fosse stato erudito nell'arte da un miniatore mantegnesco e che poi, vivendo in quella città, si desse alla pittura avvicinandosi alla maniera del caposcuola ferrarese Ercole de' Roberti. Da ascriversi tra le prime sue opere sono forse alcune Sacre Famiglie, molto simili l'una all'altra, le quali manifestano come il finissimo miniatore, trovato uno schema, non se ne staccasse se non per apportarvi tenui varianti. Come i miniatori in generale, alla minuziosa diligenza sottoponeva il valore della invenzione.

Il punto di partenza per la ricostruzione dell'opera dimenticata del Maineri fu la *Sacra Famiglia* dell'avv. Ettore Testa a Ferrara (fig. 832), recante in minutissime lettere il nome del pittore. La diligenza delle intrecciature d'oro negli orli delle vesti, la finezza dei capelli, dei peli della barba di Giuseppe, la trama del velo che la Vergine tiene disteso, gli ornati finissimi a monocromato dell'arco, i nimbi cristallini, rivelano il miniatore.

Questa *Sacra Famiglia* fu replicata in un'altra, già presso il Volpi a Firenze. Appena si distingue dalle prime per alcune lievi particolarità, quali sono, ad esempio, due bianche colombe che stanno su un basamento dietro la Vergine; o il dito mignolo della destra di Giuseppe più allungato, curvo e tronco dal lato del quadro, così da non mostrare più l'unghia nella estremità.

Anteriore a questi due dipinti è probabilmente una terza *Sacra Famiglia*, che dalla Collezione Barberini passò al



Fig. 832 — Ferrara, Collezione dell'Avv. Testa. Gian Francesco de' Maineri:
Sacra Famiglia.

Friedrich-Museum di Berlino (fig. 833). Si trova in questo quadretto qualche segno di superficialità maggiore, specialmente nelle dita delle mani, cilindriche e brevi. Il drappo ondeggiante intorno al collo della Vergine con molta eleganza ne' due quadri antecedenti, qui sembra legato a guisa di tovagliolo.

Il fondo è meno ampio; le figure di Adamo ed Eva sono più girate di profilo; l'ornamentazione è alquanto meno complessa. Forse il quadretto, che nell'archivolto reca rami intrecciati di rovere, fu eseguito per la famiglia dei Signori di Urbino, dal cui palazzo provenne ai Barberini. Lo sbarbato San Giuseppe mantiene più che ne' due quadri descritti il tipo mantegnesco, quale si vede per esempio nella *Sacra Famiglia* di Dresda. Anche per questo la composizione sembra anteriore alle altre due.

Un'altra assegnata a Gerino da Pistoia, nel Museo di Madrid (fig. 834), nella quale non è neppure lo studiato fondo architettonico, può aver preceduto tutte le altre. C'è in essa minore elaborazione nello studio delle estremità: lo notiamo nelle dita aperte meno curvate e meno mobili e nella destra di Giuseppe, la quale sembra aver mozzate le dita. San Giuseppe è atteggiato troppo di fronte; il Bambino ha meno distesa la gamba sinistra ed è più tondeggiante e grosso. Il fondo è di aperta campagna, chiusa a sinistra da una rupe su cui sta San Francesco in atto di ricevere le stimmate; e ciò fa supporre che il quadretto sia stato eseguito per un convento. La fibula, rappresentante la fenice, sulla spalla della Vergine aveva invece un pegaso nel quadro Barberini, dove la fenice si vede posta con le ali aperte sopra un piedestallo. Evidentemente il miniatore non rinunciava ai minimi materiali delle sue composizioni, pur procedendo ad assottigliare la forma e ad accarezzarla più finemente.

Una quinta *Sacra Famiglia*, nella quale la Madonna ha lasciato il velo e adora la sua creatura, era posseduta pure da Elia Volpi, a Firenze (fig. 835).



Fig. 833 — Berlino, Friedrich-Museum. Gian Francesco de' Maineri: *Sacra Famiglia*.

Da quest'ultima composizione il Maineri estrasse la *Madonna adorante il Bambino*, della Galleria di Gotha (fig. 836),



Fig. 834 — Madrid, Museo del Prado. Gian Francesco de' Maineri: *Sacra Famiglia*.

nella quale il chiaroscuro si fa più profondo e i lineamenti della Vergine più delicati.



Fig. 835 — Firenze, presso Elia Volpi. Gian Francesco dei Maineri: *Sacra Famiglia*.

Da queste opere si può verosimilmente dedurre che l'artista, anche ripetendosi, accresceva la ricchezza della decorazione con monocromati ricavati dagli esempî di Ercole de' Roberti, quali sono le statue di Adamo ed Eva ai lati del seggio della Vergine nelle tre prime Sacre Famiglie. Di mano in mano l'aspetto delle sue Madonne diviene più tenero e pensoso, così da avvicinarsi al profilo del *Redentore che porta la Croce*, altro soggetto caro al pittore.

Se si osserva il contorno del volto di Cristo nei quadri della Galleria estense di Modena (fig. 837), della Galleria Doria a Roma (fig. 838) e di quella degli Uffizi a Firenze (fig. 839), e si paragoni con la *Madonna adorante il Bambino* della Galleria di Gotha, vedesi uno stesso segno del sopracciglio destro, le stesse palpebre tonde, lo stesso cader del naso affilato, lo stesso incurvarsi delle labbra semichiusa. Le mani del Cristo di Modena paragonate a quelle di Giuseppe, nel quadro del Testa, presentano ugual disegno; e i capelli di seta, finemente lueggianti come di consueto, formano la chioma abbondante di Cristo. Altre repliche di questa composizione si trovavano, una, presso la famiglia dell'avvocato Mazzocchi in Roma, e un'altra, presso quella Donesmondi in Mantova. Una copia vedesi nella Sagrestia di San Pietro in Perugia, e un'altra nella Sagrestia del Duomo di Barcellona.

In tutte queste figure di *Cristo che porta la Croce* le varianti sono lievi, e si risolvono specialmente nella mano destra con le dita aggrappate alla Croce nei quadri degli Uffizi, e del Doria, distesa sul legno, nell'altro di Modena.

Visto così il pittore nella elaborazione di due rappresentazioni, si può collocare tra queste la *Madonna col Bambino*, nell'Accademia Albertina di Torino (fig. 840) e il quadretto della *Natività di San Domenico*, nella Galleria di Vicenza (fig. 841). Il primo presenta il Bambino in una forma mantegnesca, mentre la Vergine giovanile è più conforme



Fig. 836 — Gotha, Museo.

Gian Francesco Maineri: *Madonna adorante il Bambino.*



Fig. 837 — Modena, Galleria Estense.
Gian Francesco de' Maineri: *Cristo che porta la Croce*.
(Fotografia Alinari).

ai tipi del Roberti: può appartenere circa al tempo della più elaborata *Sacra Famiglia*, quella presso l'avvocato Testa.



Fig. 838 — Roma, Galleria Doria.

Gian Francesco de' Maineri: *Cristo che porta la Croce*.
(Fotografia Anderson).

Nella *Natività di San Domenico*, nella quale il Neonato è mantegnesco, la Madre che tiene sulle ginocchia il Bambino, e la donna che si approssima a lui hanno più del Roberti. Vi è nel quadro uno sfoggio di dorature, di ricami,

di ornati: raffinatezze di chi sulla tavola non rinuncia a tutti i giuochi dell'alluminare. Potrebbe quindi suppersi che la opericciuola lucente precedesse tutte le altre qui indicate.



Fig. 839 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Gian Francesco de' Maineri: *Cristo che porta la Croce*.
(Fotografia Alinari).

La *Medea* della Collezione Cook (fig. 842) a Richmond, già attribuita a Ercole de' Roberti, appartiene al periodo in cui il Maineri più si accostò al maestro ferrarese.



Fig. 840 — Torino, Accademia Albertina.
Gian Francesco de' Maineri: *Madonna col Bambin* .



Fig. 841 — Vicenza, Pinacoteca.
Gian Francesco de' Maineri: *Nascita di San Domenico*.



Fig. 842 — Richmond, Collezione Cook. Gian Francesco de' Maineri: *Medea*.
(Fotografia Anderson).

Nella tavoletta il Bambino a destra serba le forme mantegnesche, mentre Medea è studiata sopra un modello di Ercole, simigliante per la composizione alla donna che nella predella di Dresda conduce due bambini lungo la via del Calvario.

Alcune altre tavolette di una diligenza propria del miniatore, assegnate alla scuola di Ercole, appartengono probabilmente al Maineri; ma quanto gli abbiamo assegnato non è di tal varietà da lasciare appiglio a determinazioni maggiori.

* * *

Alessandro Araldi¹ è ricordato per la prima volta nel 1483 come testimonio in un atto pubblico. Nel 1496 scrive al segretario del Marchese di Mantova pregandolo di fornirgli una commendatizia del suo Signore, per vedere Venezia ed altre terre. Nel 1500 aveva dipinto per la Confraternita di San Quirino, a Parma, una tavola oggi sconosciuta. Nel 1508 ebbe allogazione della pittura della vòlta a crociera sull'organo nel Duomo: ma non la eseguì. Nel 1510 aveva dipinto il coro della chiesa di San Paolo; e nel '14 una stanza oggi ancora conservata con istorie dell'Antico e Nuovo Testamento in mezzo a grottesche, nel convento annesso a quella chiesa. Nello stesso anno (1514) compì l'*Annunciazione*, ora nella Galleria, due anni dopo la decorazione e la tavola d'un altare nel Duomo. Nel 1521 colorì su disegno del Temperello per il Comune di Parma, l'arma di re Francesco I. Nel 1528 morì di peste. Tra le sue opere perdute ricordiamo anche il ritratto di Beatrice da Correggio, moglie di Nicola Sanvitale, celebrato dal poeta Enea Irpino.

L'Araldi è noto particolarmente per le pitture della cella di Santa Caterina, che ancora si vedono in parte, specialmente su due pareti (figg. 843 e 844). La rappresentazione più

¹ Su questo pittore cfr.: C. RICCI, *Alessandro e Josafat Araldi*, in *Rassegna d'Arte*, 1903.

conservata è quella della *Disputa della Santa* (fig. 843 cit.). Sono tipi molto simili a quelli dell'ancona, al tempo del Regno Italico passata dalla Chiesa di San Quintino di Parma al Museo del Louvre, (fig. 845). La simiglianza non è solo nei tipi; è anche nella coloritura chiara, nelle ombre tenui. L'ancona fu attribuita al Bianchi-Ferrari; ma le figure sono meno



Fig. 843 — Parma, Cella di Santa Caterina. Araldi: *Disputa di Santa Caterina*.
(Fotografia Anderson).

semplici e timide che non in questo pittore. I pilastri laterali al dipinto hanno larghe foglie d'acanto stilizzate, come si vede nella scuola del Francia. Notiamo inoltre che le carni hanno rosate le parti in luce, come non si vede mai nel Modenese, e che in tutto è una certa tendenza a tondeggiare, sconosciuta alle figure piattate di quel maestro: tonda la punta dei nasi, tonda la punta delle dita. E del tondeggiare suo proprio l'autore del quadro del Louvre dà un saggio



Fig. 844 — Parma, Cella di Santa Caterina.
Alessandro Araldi: Particolare d'affresco. *Santa Caterina* — (Fotografia Anderson).



Fig. 845 — Parigi, Museo del Louvre.
Alessandro Araldi: *Madonna in trono fra due Santi*.
(Fotografia Braun).

particolare nel monocromato di Adamo ed Eva sulla base del trono, regalando gibbosità alla schiena di Adamo. Gli ornati, privi della sottigliezza del Bianchi-Ferrari, sembrano incastrati in una pasta lucida, in una scagliola bianca o grigia. E sinanche le frutta per i loro duri contorni e per il chiaroscuro senza profondità, paiono tagliate e connesse entro un piano di scagliola. Invece che al Bianchi-Ferrari si deve attribuire il dipinto ad Alessandro Araldi, che negli affreschi ha ben maggiori addentellati con l'arte del Francia e del Costa.

La Vergine che tiene il divin Figlio, come il giovane guerriero San Quintino, ricordano l'arte di Ercole de' Roberti, passata a lui traverso interpretazioni di seguaci. Chi fosse il maestro che servì da tramite è difficilmente determinabile; ma notasi anche nell'*Annunciazione coi Santi Sebastiano e Caterina* (fig. 846), l'invenzione trasmessa dalla scuola del Francia e la conformazione della testa dell'Annunciata, ricavata dagli esempî del Costa.

È lecito ritenere che Alessandro Araldi sia stato allevato nella sua città e che, dalla maniera elementare di Michele e Pier Ilario Mazzola, passasse ad altra più elaborata, comunicatagli da qualche parmigiano erudito a Bologna, quale, ad esempio, Ludovico da Parma di cui fa menzione il Malvasia.

Un'altra *Madonna col Bambino*, copia esatta di quella del Louvre, trovasi nella raccolta di Roberto Schiff a Pisa. Un dipinto con lo *Sposalizio della Vergine*, nella cripta del Duomo di Parma, è dell'Araldi: così l'*Annunciazione* del '14, nella Galleria; la copia del Cenacolo del Vinci, esposta nella Camera da lui decorata nel Convento di San Paolo; e infine l'intero altare della quinta cappella a destra pure nel Duomo parmense con la data del MDXVI, inscritta a piè della gran tavola.

La stanza con grottesche attigua alla Camera del Convento di San Paolo, frescata dal Correggio, è pure di lui.



Fig. 846 — Parma, Pinacoteca
Alessandro Araldi: *Annunciazione e i Santi Caterina e Sebastiano*.
(Fotografia Anderson).



Fig. 847 — Parma, Congregazione di Carità.
Seguace di Ercole da Ferrara: *San Giovanni Battista*.



Fig. 848 — Parma, Congregazione di Carità,
Seguace di Ercole da Ferrara: *San Giovanni Evangelista*.

In ogni cosa fu dignitoso maestro; ma non si innalzò a volo come il giovane collega Antonio Allegri da Correggio, che pure trasfuse in sè elementi ferraresi, sprigionandone faville.¹

A Parma si trovano nella Congregazione di Carità due frammenti d'una anconetta coi due Santi Giovanni, dal colorito acceso: il Battista (fig. 847), dipinto presso la palma del deserto, in un atteggiamento che rispecchia quello ideato dal Francia, mentre l'Evangelista (fig. 848) ha l'energia di Ercole da Ferrara, del quale è anche la fiammea tinta dell'orizzonte. Questi due quadretti, se appartengono a maestro parmigiano, indicano un'altra fonte d'arte bolognese-ferrarese riversatasi a Parma. Comunque sia, essi rappresentano una delle più fiorenti diramazioni del gran tronco di Ercole da Ferrara, prima che il Correggio giungesse a Parma a coronare le idealità artistiche emiliane.

¹ Per certa simiglianza con le figure muliebri di Alessandro Araldi potrebbe discutersi se a lui debba ascriversi il ritratto di giovane gentildonna esistente nella Galleria Städel a Francoforte, attribuita a Bartolomeo Veneto: quella, cioè, in figura di [Santa Caterina.

L'APOTEOSI.

L'EDUCAZIONE DEL CORREGGIO: L'innesto dell'arte mantegnesca nella pittura emiliana — La decorazione del Palazzo Costabili nei primordi del '500 in Ferrara — Segni precorritori dell'arte di Antonio Allegri in Correggio — I primi passi del pittore — Francesco Bianchi Ferrari a Modena, Andrea Mantegna e Lorenzo Costa a Mantova — La diffusione delle forme del Francia nell'Emilia nel primo decennio del '500 e gli elementi dell'arte sua nel Correggio — Le prime opere sino all'ancona di San Francesco in Correggio (a. 1514-15).

Sin da quando il Mantegna trasportò i lari a Mantova,¹ l'arte sua, che prima aveva attratto i pittori emiliani verso Padova e verso Venezia, li attirò nella sua nuova reggia. Ma il grande impulso esercitato da lui, giovane di anni, antico d'esperienza, a Padova sugli artisti fervidi per la rinascita nel primo decennio della seconda metà del Quattrocento, non ebbe più riscontro di poi. Erano sorte a Venezia e a Ferrara individualità potenti che alla loro volta attrassero i nuovi artisti. Da Mantova l'influsso del Mantegna si estese più largamente a Verona e in Lombardia, mentre nell'Emilia s'infiltrò qua e là scarsamente: appunto perchè le principali città emiliane erano assortite ad un'arte propria che rifletteva le tendenze locali.

¹ Sulla educazione del Correggio vedi: GIOVANNI MORELLI, *Le opere di maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna, 1886; C. RICCI, *Antonio Allegri da Correggio*, Berlino, 1897; ID., *Spigolature sul Correggio*, in *Rassegna d'Arte*, 1901; G. GRONAU, *Correggio*, in *Klassiker der Kunst*, Lipsia, 1907; A. VENTURI, *Il Pittor delle Grazie*, in *Nuova Antologia*, novembre 1890.

Fa eccezione una grande opera d'arte in Ferrara: la decorazione d'una stanza del palazzo edificato dai Costabili per Lodovico il Moro, significante che l'arte mantegnesca s'era innestata nel tronco ferrarese, producendo un rigoglio di forme proprio nel momento in cui la pittura a Ferrara, cessati gli slanci di Ercole de' Roberti, pareva assopirsi.

Nel primo decennio del Cinquecento, sulla folla degli umili maestri torreggia l'anonimo pittore del Palazzo Costabili.

In un'aula a pianterreno, in mezzo al soffitto, sta un rosone ad intagli dorato e attorno girano lacunari dipinti entro una fascia dodecagona, simulanti aperture del cielo e limitati alla lor volta da una fascia con figure come in grandi cammei a monocromato. Intorno si schiude il cielo azzurro in quattro spazi (figg. 849-855), separati da quattro stole a croce, con ornati e bassorilievi cadenti sul parapetto, a balaustre d'un grande terrazzo. Tappeti orientali di diverse fogge, con ricami e frange, si stendono giù dal parapetto da cui sporgono figure di donne con istrumenti musicali, fanciulli con scimmie, bufoni, una donna coronata di fiori che guarda giù nella sala, sonatori d'arpa, putti con grappoli d'uva, sotto un melograno fiorito una madre col pargolo in braccio presso due donne di età avanzata; e poi cortigiani, signori col manto di ermellino, cantori, sonatori e donne bionde. È la vita gaia del Rinascimento in un quadro meraviglioso, ove un altro poeta coi pennelli ritrasse la Ferrara del Boiardo e dell'Ariosto. Attorno alla vòlta si rincorrono archetti, ne' pennacchi dei quali in cammei a giallo monocromato si vedon teste di personaggi; e nelle lunette, quattro per ogni parete minore, e sei per ognuna delle maggiori, sono rappresentati fatti mitologici.

Tutta la decorazione è ispirata al soffitto della Camera degli Sposi; ma per la maggiore ampiezza dell'aula il pittore avrebbe dovuto lasciare un grande spazio vuoto di cielo; s'ingegnò quindi a sminuire l'apertura col grande rosone



Fig. 849 — Ferrara, Palazzo Costabili. Maestro ferrarese-mantegneseo
 agl' inizi del '500: Particolare della decorazione della volta.



Fig. 850 — Ferrara, Palazzo Costabili.
Maestro ferrarese-maitegneseo agl'inizi del '500: Particolare della decorazione suddetta.



Fig. 851 — Ferrara, Palazzo Costabili. Maestro ferrarese-mantegnuesco agl'inizi del '500: Particolare della decorazione suddetta.

mediano impostato per mezzo de' quattro bracci alla tribuna rettangolare; e su per gli spazi vuoti innalzò piante fruttifere e fece ondeggiar festoni a grandi mazzi di frutta splendenti, già care ad Andrea Mantegna. Lungo la tribuna o il parapetto del terrazzo sono figure tratte dalla vita sociale e genietti fantastici, simili ad altri del Mantegna in quella camera. Sotto la tribuna, sorretta da finte mensole, v'è una



Fig. 852 — Ferrara, Palazzo Costabili. Maestro ferrarese-mantegnese
agl' inizi del '500: Particolare della decorazione suddetta.

serie di archivolti, riccamente ornati, e sotto di questi si annicchian lunette, mentre in tondi tra l'uno e l'altro archivolto sono grandi teste, evidentemente ispirate a quelle nei medaglioni della Camera degli Sposi.

Non solo nella forma generale, ma anche nella particolare, Andrea Mantegna fu presente al pittore dell'aula costabiliana. Le grandi figure intorno alla tribuna mostrano il mantegnismo più negli atteggiamenti, negli scorci, che nei tipi. In uno dei quarti della tribuna (fig. 849 cit.) una giovane signora tiene un liuto, mentre una compagna, passata

la testa sotto il suo braccio destro, spinge gli occhi curiosi in basso (fig. 850 cit.). Lì presso, un ignudo genietto tiene con una cordicella una scimmia. Altre quattro donne si stringono al parapetto (fig. 851 cit.); vicino a loro un nano, e forse una nana, poi una donna col volto sporgente in giù, due gentiluomini e un altro puttino con la scimmietta. In un secondo quarto (figg. 852 e 853), altra donna che guarda in



Fig. 853 — Ferrara, Palazzo Costabili, Maestro ferrarese-mantegneseo
agl'inizi del '500: Particolare della decorazione suddetta.

basso, un fanciullo con un arpicordo e due altri ozianti tra i pampini. Una madre si mostra col pargolo tra le braccia, una schiava la guarda sommessamente; un'altra giovane si china. E qui la composizione è interrotta da una crepa del soffitto male intonacata. Nel terzo quarto (fig. 854 cit.), purtroppo guasto, scorgiamo un ardito giovane, donne occhieggianti e leggiadri giovinetti. L'ultimo quarto (fig. 855 cit.) espone una gran testa barbata, coperta di turbante, grandiosa come

quella d'un profeta; una donna leggente, simile a Maddalena; una gran testa giovanile volta in su, nimbata da un gran berrettone; una donzella con un gatto, un genietto

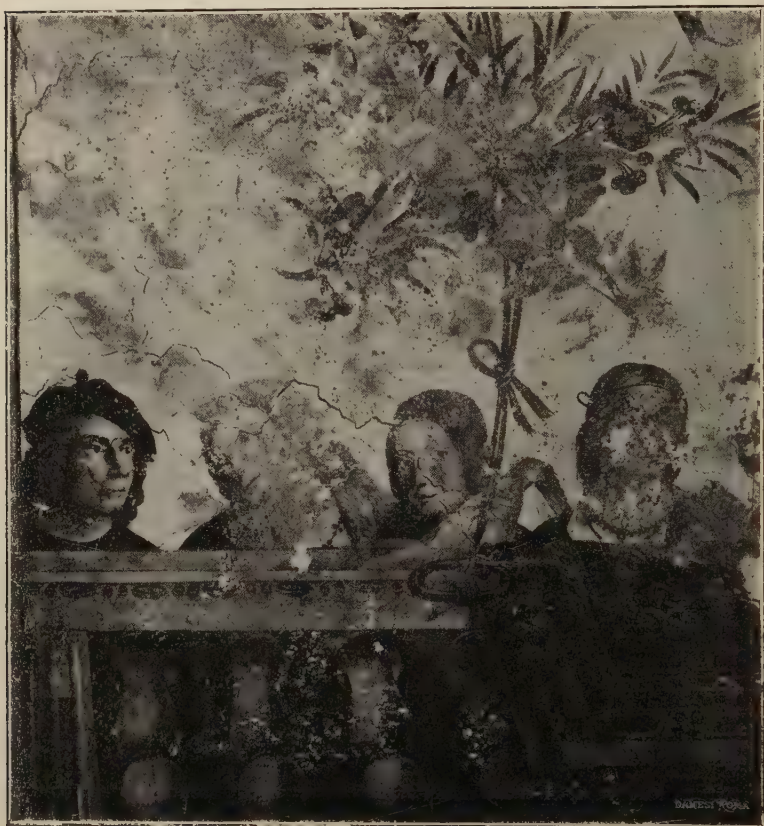


Fig. 854 — Ferrara, Palazzo Costabili. Maestro ferrarese-mantegnesco agl'inizi del '500: Particolare della decorazione suddetta.

seduto sul parapetto, un principe con il manto di ermellino, un nobile musicante e un giovane poeta laureato. Il tipo delle donne dal bell'ovale del volto, fa notare la somiglianza con Lorenzo Costa. Le donzelle piegano sopra un omero la testa dalle abbondanti chiome, in un modo sentimentale che fa ricordare Francesco Bianchi Ferrari. Il tipo virile si accosta



Fig. 855 — Ferrara, Palazzo Costabili. Maestro ferrarese-mantegnesco
agl' inizi del '500: Particolare della decorazione suddetta.

più al Mantegna: vedansi la figura del nano, quella del giovane nimbatto dal berrettone, il principe con l'ermellino. Il musicante vicino al poeta ha i lineamenti torniti alla maniera del Francia. Gli Eroti derivano dal Mantegna, ma son più vivi, carnosetti e ricciutelli. Nella gran fascia decorativa che gira intorno al rosone le figure tracciate con rapidi segni a monocromato, sono sottili, lunghe, col mento appuntito, così da ricordare particolarmente il Costa; ma in tutto è il sapore classico derivato da Andrea Mantegna.

Lo stesso dicasi de' bassorilievi (es. figg. 856-860) sui bracci che uniscono la gran rosa alla finta tribuna.

Nelle teste entro i tondi de' pennacchi (es. figg. 861 e 862) domina maggiormente il Mantegna, che sembra ritratto in uno di essi: teste larghe, coi capelli segnati a masse, a bioccoli, con rapida forza.

Nelle lunette (figg. 863-880), sotto gli ornati archivolti, meglio si determina l'arte del decoratore. Le figure sono lunghe, coi manti calligraficamente segnati nelle tirate pieghe, cadenti a terra. Le teste muliebri talora si conformano ai tipi classici del Mantegna, talora si allungano e si appuntiscono secondo il Costa, con una grazia, tuttavia, una dolcezza, un leggero sorriso nelle labbra con le estremità mosse lievemente in su, quale nel Costa non si vede mai. In tutto è una riduzione delle forme mantegnesche o classiche a quelle derivanti da Ercole de' Roberti e costesche, quasi un occultamento dell'antico sotto gli aspetti ferraresi.

La decorazione fu attribuita al Garofalo, benchè abbia tanta vivezza in sè e tanta varietà di particolari ignote a quel pittore, il quale più tardi si provò nel seminario arcivescovile a imitare le forme del soffitto costabiliano, ma riuscì freddo, accademico, senza freschezza. Nè il Garofalo, primamente educato dal Boccaccino, congiunse mai all'arte propria il classicismo mantegnesco. Più modernamente l'opera fu attribuita ad Ercole Grandi, solo per quei certi elementi che hanno origine dall'ancona Strozzi, ora dimostrata del

Roberti, morto quando il palazzo Costabili non era ancora costruito. Venuta meno, nel corredo artistico del Grandi,



Fig. 856 — Ferrara, Palazzo Costabili.

Maestro ferrarese-mantegneseo agl'inizi del '500: Particolare della decorazione suddetta.

l'ancona Strozzi, niuno potrà pensare che abbia avuto parte nella decorazione l'impacciato autore della *Maddalena* nell'Ateneo e di altre schematiche figurazioni. Non sarebbe pos-

sibile trovare addentellati tra Ercole Grandi, pittore architetto, con quella decorazione ispirata dalla Camera degli Sposi nel castello dei Gonzaga. Messe in disparte le due attribuzioni, non si riesce a sostituirle, mancando immediati riscontri con altro artista fiorito nell'Emilia. Diremo soltanto, senza portare le nostre osservazioni ad alcuna definitiva conclusione, che



Fig. 857 — Ferrara, Palazzo Costabili.

Maestro ferrarese-mantegnesco agl'inizi del '500: Particolare della decorazione suddetta.

parecchi particolari si hanno contorni di cose, accenni a forme analoghe alle primitive del Correggio. Contorni, diciamo, perchè nelle opere prime del genio che incoronò le idealità artistiche emiliane, le forme sono avvivate di luce e improntate da un nuovo spirito. La decorazione dell'aula dei Costabili segna un progresso dell'arte quattrocentesca, senza che appaia ancora la vita nuova del Cinquecento e lo splendore del giovane genio. Nel Correggio sarà pure la

commistione dell'arte mantegnesca con la ferrarese, ma con lievito ben maggiore, tale da distaccar fortemente ogni sua manifestazione da quelle dei contemporanei. Gli insegnamenti avuti e le tradizioni prendono in lui un chiarore di bellezza e di grazia, il passato si perde a' suoi occhi nel lontano, l'avvenire si dispiega luminoso.

I contorni ai quali abbiamo accennato si notano specialmente ne' putti che giuocano sul parapetto della tribuna, in



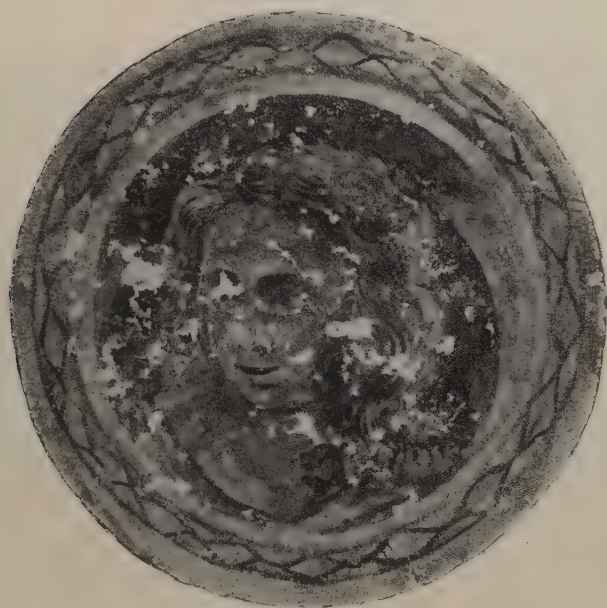
Fig. 858 — Ferrara, Palazzo Costabili.

Maestro ferrarese-mantegnesco agl' inizi del '500: Particolare della decorazione suddetta.

quello che vi sta seduto ed alza il braccio destro tenendo per un filo il collare d'una scimmietta (figg. 850 e 851 cit.); negli altri due tra le foglie di vite (fig. 852 cit.), uno che tiene del satiretto, l'altro che, abbandonato all'indietro, lo guarda sorridente; in un quarto (fig. 853 cit.) che, stretta alla materna la propria testa, volge lo sguardo verso la vicina schiava, mentre tende a circondare col braccio il collo della madre. In questi putti può ragionevolmente intravedersi il tipo di quelli che sciamarano su per le cupole di Parma. Una figura muliebre (fig. 855 cit.) coi capelli disciolti, cadenti in gran



Figg. 859 e 860 — Ferrara, Palazzo Costabili.
Maestro ferrarese-mantegnesco agl' inizi del '500: Particolari della decorazione suddetta.



Figg. 861 e 862 — Ferrara, Palazzo Costabili.
Maestro ferrarese-mantegnesco agl' inizi del '500: Teste ne' pennacchi.

copia sulle spalle, col volto raccorciato, chino sopra un foglio di musica, può ricordare il tipo della Maddalena correggesca. Nei monocromati delle fasce s'incontrano diversi tipi di donne che, con le teste ripiegate e l'ovale delicato del volto, accennano a primitivi tipi muliebri del Correggio. Ne' pennacchi tra le grandi teste a monocromato, due son tracciate con cinquecentesca larghezza, l'una dolcemente china, l'altra con gli occhi profondi, le labbra arcuate e i capelli a masse fluenti (fig. 862 cit.).

Nelle lunette il pittore dipinse figure più chiaroscurate di quelle delle fasce, men rigide, quindi, per il disegno men veloce, non più a rapidi e secchi tratti. Le analogie aumentano o si fanno più evidenti. L'ancella (fig. 877 cit.) che tiene il neonato presso la puerpera, trova riscontro con la Madonna della *Natività* del Crespi, ora nella Galleria di Brera; la donna ginocchioni davanti un idolo (fig. 864 cit.) richiama i monocromati della Camera di San Paolo; i putti nelle lunette, specialmente quelli che danzano o corrono (figg. 867, 869, 871, 872, 873, 874, 877 cit.), sono addirittura correggeschi, e più di tutti il fanciullo presso la fonte (fig. 879 cit.). La dea in piedi (fig. 870 cit.) alla destra di due puttini prelude alla futura Zingarella.

Potremmo moltiplicare queste osservazioni; ma ci basta avere indicato, senza giungere alla determinazione dell'autore, che la decorazione dell'aula costabiliana può guardarsi come una manifestazione di tendenze nate per il confluire delle correnti mantegnesche e ferraresi. Il Correggio, al suo apparire, darà alle stesse tendenze una forza nuova; ma in niun luogo quanto nel palazzo dei Costabili si vedono più chiari prodromi dell'arte sua.

* * *

Nel luogo natale di Antonio Allegri le arti si svolgevano verso la capitale degli Estensi. Colà visse il signore di Cor-



Figg. 863 e 864 — Ferrara, Palazzo Costabili.
Maestro ferrarese-mantegnesco agl'inizi del '500: Lunette.



Figg. 865 e 866 — Ferrara, Palazzo Costabili.
Maestro ferrarese-mantegnesco agl' inizi del '500: Lunette.



Figg. 867 e 868 — Ferrara, Palazzo Costabili.
Maestro ferrarese-mantegnesco agl'inizi del '500: Lunette.

reggio, Niccolò poeta, detto da Isabella d'Este «el più atilato et de rime et cortesie erudito cavagliere et barone che nei tempi suoi si ritrovasse in Italia». I pittori ferraresi dipinsero ritratti e colorarono gonfalon per i principi da Correggio. Lorenzo Costa in questa città, nella chiesa di San Francesco, ove l'Allegri dipinse la celebre ancona del 1514, lasciò un Sant'Antonio Abate. Col nome di *Laurentius* esistevano dipinti ora distrutti nell'appartamento destinato a Giberto, signore di Correggio. Suppose il Richter che quello potesse essere il nome di Lorenzo Costa; ma la decorazione della camera era uguale a quella di altra contigua ancora conservata, che non spiega i caratteri del Costa. Reca la data del 1508 e lo stemma dei signori da Correggio; ed è a lacunari con rosoni e con ornati intorno, bianchi e dorati. Nel fregio son figure giallognole lumeggiate di bianco e su fondo scuro; ripetesi su un piedistallo Nettuno col tridente e la patera, presso una donna in atto di sonare, terminante con zampe unghiate e con ornato a spira. Sulla curva di questa spirale siede un satirino e si attorciglia un grifo il cui collo, annodato a guisa di serpe, porta una testa or muliebre, or virile con una benda che si annoda sulla nuca, lasciando cadere due capi frangiati. In una tabella aurata, alcuni segni indecifrabili furono interpretati stranamente dal Cardinal Mezzofanti così: «È opera di Antonio Allegri»!

La decorazione, indeterminabile per la esiguità figurativa, forse è ferrarese. Pure di un pittore da Ferrara, Bartolomeo Brasone, era presso la Confraternita di Santà Maria un Crocifisso.

Non mancarono artisti locali. E fu fatta parola di Lorenzo, zio di Antonio Allegri, pittore che, a detta di Rinaldo Corso, «volendo fare un leone dipingeva una capra, e sopra vi poneva il titolo di leone».

È stato anche ricordato Antonio Bartolotti, cui fu attribuita una *Madonna col Bambino e Santi* (fig. 881), in un affresco, che, segato dal muro nella Chiesa di San Quirino in



Figg. 869 e 870 — Ferrara, Palazzo Costabili.
Maestro ferrarese-mantegneseo agl'inizi del '500: Lunette.



Figg. 871 e 872 — Ferrara, Palazzo Costabili.
Maestro ferrarese-mantegnese agli inizi del '500: Lunette.



Figg. 873 e 874 — Ferrara, Palazzo Costabili.
Maestro ferrarese-mantegnesco agl'inizi del '300: Lunette.

Correggio, fu trasportato nel 1787 a Modena, dove ancora si vede nella Galleria Estense. Porta un cartellino indecifrabile che pure si volle interpretare *A(ntonio) B(artolotti) D(a) N(ovellara) D(ipintore) F(ece) MCCCCCXI*, o anche: *A(ntonio) B(artolotti) D(e) N(ostra) D(evozione) F(ecta) MCCCCCXI*. Ma le lettere della iscrizione sono incertissime e la data è stata alterata, così che nulla si può ricavare da essa.

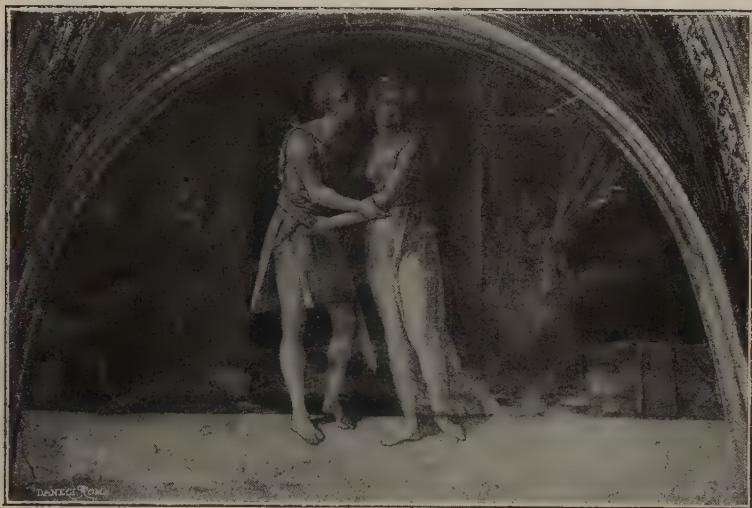
L'affresco tuttavia ha caratteri mantegneschi nel gran frutteto che fa da sfondo alla composizione, nel tipo del Bambino e nelle altre figure. Nel San Francesco a destra può trovarsi un riscontro di atteggiamento con lo stesso Beato, dipinto nell'anconetta del Correggio, presso Gustavo Frizzoni a Milano.

L'invenzione dell'angelo biancovestito che presenta un canestro di frutta al Bambino che porta la mano alla bocca per cibarsene, è di una grazia inconsuetà. Se l'affresco non fosse così guasto, potrebbe pensarsi che la tradizione locale indicante l'opera come del Correggio non sia senza valore. Il giovine pittore in questo affresco votivo ci apparirebbe in una forma primitiva, preso dall'arte mantegnesca che dalla vicina Mantova doveva estendere il suo dominio alla città natale di Antonio Allegri. A poca distanza da Correggio, a Novellara, era un'altra reggia dei Gonzaga che l'Allegri adornò nella sua giovinezza; e anche di là poteva partire il richiamo di lui a Mantova, illustrata dal venerando Nestore della pittura.

* * *

Quando nacque Antonio Allegri?

Si è ammessa la data di nascita nel 1494, perchè, nell'assumere la dipintura dell'ancona di San Francesco per la Chiesa dei Minori Osservanti in Correggio, nell'anno 1514, fu assistito dal padre consenziente all'impegno. Per questo atto, pubblicato dal Tiraboschi, si ritenne che l'Allegri fosse



Figg. 875 e 876 — Ferrara, Palazzo Costabili.
Maestro ferrarese-mantegneseo agl'inizi del '500: Lunette.



Figg. 877 e 878.— Ferrara, Palazzo Costabili.
Maestro ferrarese-mantegneseo agl' inizi del '500: Lunette.



Figg. 879 e 880 — Ferrara, Palazzo Costabili.
Maestro ferrarese-mantegnesco agl'inizi del '500: Lunette.

minore di 21 anno, e quindi non avesse raggiunta la maggiore età qual'è in generale modernamente determinata. Ma per gli statuti correggesi si diveniva maggiorenni a venticinque anni; e per ogni contratto stipulato dal figlio di famiglia era necessario il consenso paterno anche dopo questa età. Prima del compimento di essa nei contratti si richiedeva anche l'autorità del giudice. Nell'estratto del documento dato dal Tiraboschi non è parola del giudice; può quindi suppersi ragionevolmente che Antonio Allegri, figlio di famiglia, nel 1514 avesse sorpassato i venticinque anni, e perciò che la sua nascita debba essere anteriore al 1489.¹

Sulla sua educazione, lo abbiamo già detto, sappiamo che lo Spaccini, cronista modenese della fine del Cinquecento, gli dava a maestro Francesco Bianchi Ferrari. E la tradizione, raccolta dal Donesmondi, lo faceva discepolo di Andrea Mantegna. Può darsi che l'una e l'altra notizia abbiano un fondamento di verità, e che il giovinetto facesse i primi passi sotto la scorta del pittore modenese, e si recasse poi, appena iniziato nell'arte, a Mantova negli ultimi giorni della vita di Andrea Mantegna. Parecchi motivi ne' primi quadri del Correggio furon tratti dai cartoni che il Mantegna fece per la propria Cappella in Sant'Andrea.

Si trovava probabilmente a Mantova quando venne meno il grande maestro, e vide succedergli Lorenzo Costa. Non ancora formata l'educazione, il nuovo arrivato, pittore ufficiale dei Gonzaga, attrasse il giovinetto e lo portò a congiungere le forme mantegnesche alle ferraresi.

In tutte le opere primitive del Correggio si vede la commistione maggiore o minore dei due elementi.

Timidamente egli colorì lo *Sposalizio di Santa Caterina*, che dalla Galleria Costabili passò in quella di Gustavo Friz-

¹ Cfr. A. LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, pag. 111 e seg.

zoni a Milano (fig. 882): il Bambino che porge l'anello alla fanciulla regale è ricavato dal Mantegna. Lo stesso profilo della Santa ha del mantegnesco, e più la testa di Sant'Anna



Fig. 881 — Modena, Galleria Estense.

Maestro emiliano mantegnesco: *Madonna col Bambino tra un Angiolo e Santi.*

con la benda sulla fronte sottoposta al manto. Anche la decorazione del trono con gli encarpi mantegneschi ci mostra quale fosse il primo fondamento dell'educazione dell'Allegri. In quell'aere mantovano le figure splendono come se i colori

fossero tratti dalle gemme; e San Francesco e San Domenico si curvano a mirare i mistici sponsali, con una delicatezza che sembra ispirata da Francesco Francia. Forse il giovinetto, nello studiare Lorenzo Costa, nel dargli una compostezza più religiosa, nell'avvivarne i modelli co' suoi teneri affetti, si avvicinò al prototipo del Costa.

A Modena aveva dovuto anche vedere l'ancona del Francia in Santa Cecilia e quindi poteva ben ricordare il più nobile maestro bolognese.

Dopo il timido quadretto del Frizzoni, la *Madonna in gloria tra due angeli*, entro un'aureola di cherubini (fig. 883), è più schiettamente mantegnesca; ma anche qui nel volto languente dell'angelo a sinistra si trova un riflesso della divozione dell'arte bolognese. I colori però hanno la fioritura primaverile e una freschezza nuova.

Un altro dipinto nella Raccolta Villa a Milano (fig. 884) è tutto ispirato alla incisione tratta dal Mantegna da Giovanni Antonio da Brescia. Solo lievemente si vede trasformarsi la natura mantegnesca nella ferrarese, specialmente in San Giuseppe. Di questo momento dovrebbe essere l'*Adorazione dei Magi* della Galleria di Brera (fig. 885), ispirata al quadro dell'*Adorazione* di Francesco Mantegna, presso Lady Ashburton. Ma non si riesce a trovare addentellati sicuri con le opere primitive del Correggio. La enorme testa di uno dei Re Magi, quella calva e grossa di un altro in ginocchio, la allungata Vergine, stilizzata come entro una stretta mandorla, sono forme insolite. Anche lo squilibrio dei movimepti e il disegno qua e là incomposto mal si addicono a quel garbo gentile proprio dell'esordio del pittore. Il disordine appare anche nella colorazione a colpi vivi di luce, non armonicamente diffusa.

Dal tirocinio mostratoci dai quadretti del Frizzoni, degli Uffizi e del Villa, l'Allegri passò ad una fusione più determinata degli elementi mantegneschi e ferraresi nel quadro della *Natività*, passato dalla Galleria Crespi in quella di Brera,

a Milano (fig. 886). La Vergine, ginocchioni, adora la sua creatura stesa sopra un drappo sul suolo; anche Elisabetta,



Fig. 882 — Milano, Collezione Frizzoni. Correggio: *Lo Sposalizio di Santa Caterina*.

con San Giovannino sulle ginocchia, si protende verso il divin Fanciullo, dormiente sulla terra; a sinistra San Giuseppe dorme, e, dietro alle sacre figure, un angelo guida i pastori al divin Fanciullo.

Una rovina sta più in fondo; a sinistra un gruppo d'alberi e il piano avvolto nella oscurità notturna. La luce schiara



Fig. 883 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Correggio: *Madonna col Bambino e Angeli*.
(Fotografia Anderson).

il corpicino sulla coltre candida e sulle bionde spiche, avvolge come d'un velo bianco vaporoso l'angelo che precede i pastori, lambisce le altre figure, ravvivando le carni e le fulgide vesti. Intanto scendono dall'alto innanzi alla capanna

due genietti luminosi; e dietro ai ruderi del vecchio mondo, e dietro le rocce entro le quali s'apre il rifugio della Santa



Fig. 884— Milano, Raccolta Villa.

Correggio: *Maria col Bambino, Giuseppe, Elisabetta e Giovannin*.

Famiglia, la luna imbianca le nuvole cacciate dal vento, e con una lista chiara di luce stacca l'orizzonte dai campi lontani, dormienti sotto l'ala della notte. Gli alberi curvano

rami con le scarse fronde ingiallite dal freddo invernale; la coltre del Bambino par ch  si stringa intorno al suo corpicino ignudo, gli formi cuffia e lo fasci; la Vergine nasconde una mano sotto il drappo che le ricade dalla testina giovanile.

Nel dipingere il gruppo di Elisabetta con San Giovannino, il Correggio tenne presente la composizione che Francesco Mantegna esegu  in Sant'Andrea sulla scorta del disegno del padre, e nel disegnar Maria genuflessa, una Madonna di Lorenzo Costa, cui diede una maggior sottigliezza di lineamenti e la gracile spiritualit  del Bianchi Ferrari. Cos  pure nel colorire San Giuseppe dormiente e i pastori; mentre negli angioli ricorse di nuovo al Mantegna.

Ma si distacca da' suoi esemplari per rifletter s  stesso. Si rivela gi  il pittore della luce, dimostrando la sua potenza di trar pro dei rubini e degli zaffiri, de' topaz  e delle ametiste, del succo delle rose, dei pi  dolci colori dell'iride, delle ombre pi  diafane. Dalla spiritualit  del Bianchi Ferrari, dalla purit  del Francia, dalla compunzione del Costa, dalla solidit  mantegnesca, il giovane pittore   giunto ad esprimere gi  i propr  ideali, la propria tendenza a mescolare splendori alle tinte, ad avvivare ogni cosa negli sbattimenti di luce e d'ombra. La *Notte* di Dresda ha nel quadro di Milano la sua forma prima. Anche qui la luce si accentra nel mezzo, verso cui appare l'angelo, eterea guida ai pastori.

Il rapido progredire del genio, il suo sciogliersi dalle forme e pi  dalle formule apprese, si vede nello *Sposalizio di Santa Caterina* della Raccolta Reisinger a Vienna (figg. 887 e 888).   serbato ancora il tipo vecchio di Elisabetta nella Sant'Anna; Maria, bench  addolcita e con la testa graziosamente curvata, mantiene il tipo delle Madonne mantegnesche. Il Bambino non ha ancora la grandiosit  del putto di Sigmaringen, ma fa arditamente una mossa con la gambetta destra, per indicare lo sforzo di tutto il corpicino nel metter l'anello al dito della mistica sposa. Il San Girolamo ricorda



Fig. 885 — Milano, Galleria di Brera. Correggio (?): *Adorazione dei Magi*.
(Fotografia Anderson).

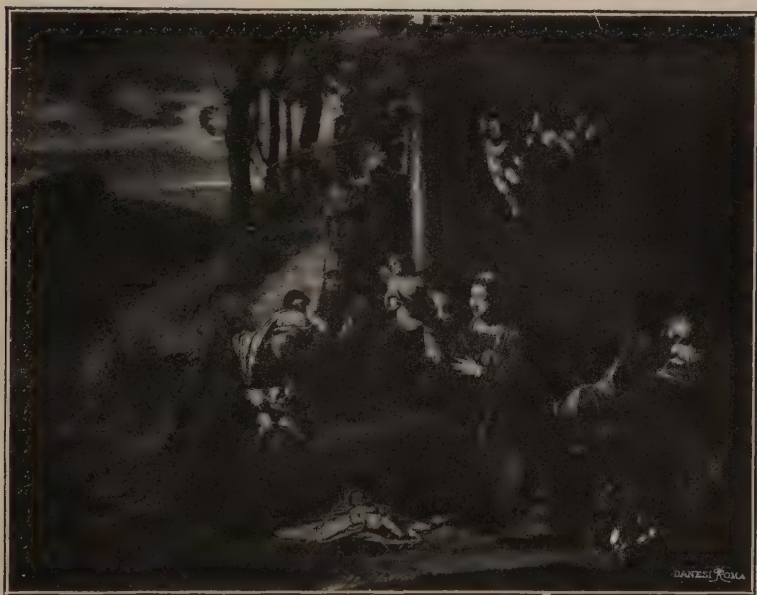


Fig. 886 — Milano, Galleria di Brera. Correggio: *Natività*.
(Fotografia Anderson).

l'Evangelista Marco nei pennacchi della Cappella di Sant'Andrea; anche il Precursore che addita la cerimonia ha in sè



Fig. 887 — Vienna, Collezione von Reisinger. Correggio: *Sposalizio di Santa Caterina*.

qualcosa di mantegnesco, ma rinfrescato da luce di sorriso; e Santa Caterina, delicata nel volto, nobile nel profilo, con qualche reminiscenza del Francia, sta genuflessa davanti al

Bambino e gli abbandona la destra: sembra una sorella maggiore che lasci liberamente scherzare un vispo fratellino.



Fig. 888 — Vienna, Collezione von Reisinger. Correggio: Particolare del quadro suddetto.

Nel piccolo quadretto del Frizzoni Anna alzava il capo su quello di Maria e formava con lei un gruppo piramidale, a seconda degli esemplari. Qui, invece, tutti si raccolgono intorno alla cerimonia, come a una festa familiare, e tutti

gioiscono della scenetta in cui il Bambino fa sua la grande donzella regale.

Dal silenzio dell'effetto mantegnesco qui si passa a uno scoppiettar di luci, a un accendersi di chiarori che fanno proiettare più intense le ombre, all'avvivarsi de' contrasti dei chiari con gli scuri; e dalla gravità mantegnesca qui si giunge alla dolcezza dell'espressione, all'idillio sacro.

Nello *Sposalizio* mistico della Collezione Frizzoni, il Bambino volgeva il visetto a Caterina, mentre con la sinistra le teneva stretto l'anulare, e stringeva nella destra sollevato l'anello: pareva interrogarla, esprimerle il proprio volere, come un bimbo sa presentare il dono d'un trastullo. Nell'altro *Sposalizio*, a Vienna, Gesù è tutto assorto nell'atto d'infilare l'anello. La vecchia iconografia religiosa si va così trasformando nell'opera del pittor delle Grazie e, col trasformarsi del concetto, la disposizione si rinnova, la vivezza degli atti non permette più i riscontri simmetrici delle figure e il loro geometrico aggruppamento; la libertà del dire portava a libertà di moti, di gesti, di gruppi. In tal modo, mentre nel quadretto del Frizzoni, di qua e di là dal gruppo piramidale mediano, si curvano similmente i due Santi, nel quadro di Vienna si ha, a destra, un peso, una densità minori di quelli formati dalle figure e dal grande gruppo d'alberi a sinistra.

Si preannuncia la linea trasversa, quasi parallela alla diagonale del quadro, preferita dal Correggio; e comincia a venir meno la rigida simmetria ordinata rispetto l'asse mediano del dipinto, e si abbandonano certi canoni per l'equilibrio dei gruppi pittorici col peso e il contrappeso.

La nobile Caterina si muta in Giuditta nel quadro della Galleria di Strasburgo (fig. 889), ispirato alla immagine della vindice donna d'Israele che, secondo gli esemplari del Mantegna, venne figurata in un quadro della Galleria Nazionale di Dublino, in un monocromato della Cappella di Sant'Andrea, e in un altro quadro nella Collezione Taylor, a Londra.

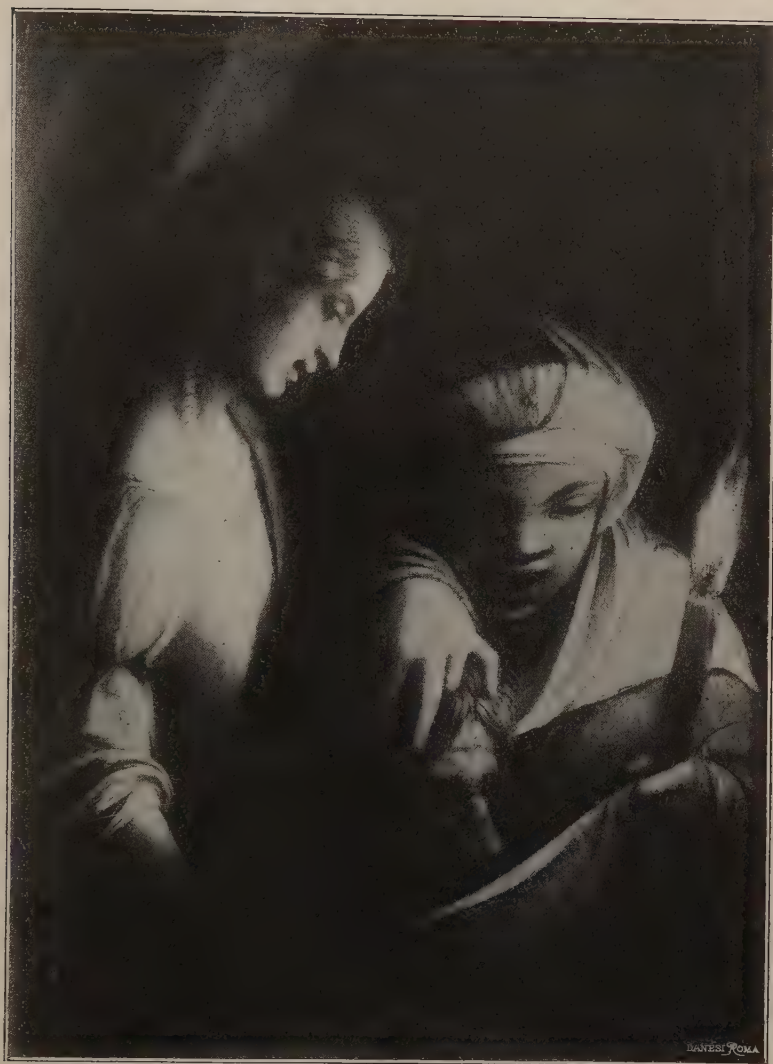


Fig. 889 — Strasburgo, Museo. Correggio: *Giuditta*.

Il profilo di Giuditta ha un'accentuazione dei lineamenti maggiore che in Caterina, ed è vivamente illuminata dalla fiaccola che tiene nella destra la vecchia servente. Splendono le sue forme giovanili, quanto più son vicine alla fiamma; si schiara il giallo della tunica e il manto verde della giovane, che con le dita rattrate dall'orrore sta per riporre, nel sacco della fantesca, la grossa testa di Oloferne. Più fortemente avvivata dalla luce è la vecchia servente, la quale conserva il tipo mantegnesco e sembra un mascherone scenico, per il taglio crudo delle ombre, col gran cuffione bianco usato dal Mantegna. Sul fondo scuro spicca luminosa Giuditta come una apparizione fantastica nelle tenebre. Anche nel quadretto il Correggio dimostrò la tendenza che poi svolse nella *Notte* dei Pratoneri, ora a Dresda, di accentrare vivida la luce intorno alle figure per dar loro il maggiore risalto.

La ricerca di sbattimenti di luce, d'immersione di figure nelle ombre diafane, di rendere i contorni meno iscritti, regna nella *Madonna* (fig. 890), già nel Museo di Sigmaringen, ora presso il negoziante Böhler a Monaco di Baviera, dov'è elaborato il concetto della Santa Elisabetta che avvicina il fervido San Giovannino a Gesù, dal grembo di Maria proteso verso il piccolo compagno, toccando carezzevole l'asticella con la striscia recante le solite parole. La composizione del Mantegna, tradotta dal figlio Francesco nella Cappella di Sant'Andrea, trovò un ben miglior traduttore nel Correggio; il quale le tolse la compassata simmetria, e unì le anime dei due fanciulli stringendoli in amoroso giuoco, e dette alla Madre Divina giovanile beltà. In essa il Correggio già determina il suo tipo muliebre dagli occhioni abbassati soffusi dolcemente nell'ombra, dalle labbra tumide, assottigliate verso le estremità che leggermente si flettono in un sorriso. Il tipo nobile della Madre Divina è grandioso cinquecentesco; il fanciullo Gesù ha pure vera carne e polpe; l'ispirato *San Giovannino* schiude gli occhi pieni di amore, nell'ombra; la luce batte nelle palpebre, sui prominenti zigomi, sul lungo

mento di Elisabetta. L'espressione di vecchiezza di tutti i personaggi nel quadro della Cappella di Sant'Andrea, si è mutata in altra di giovinezza; e l'amore traluce nelle pupille



Fig. 890 — Monaco di Baviera, presso il signor Bühler.
Correggio: *La Vergine, Sant'Elisabetta, Gesù e San Giovannino*.

— di Elisabetta, nei dolci occhi pensosi di Maria, nello scambio degli sguardi dei fanciulli. Sembra che per magico incanto le vecchie forme prendan rigoglio di primavera.

Ma presto il tronco annoso dell'arte mantegnesca sparisce sotto la fioritura dei rami nel dipinto (fig. 891), vanto della

Raccolta R. H. Benson a Londra. Secondo un apocrifo evangelo è figurato Cristo in atto di prender commiato dalla Madre, prima della Passione.

La scelta del soggetto ci mostra il Correggio ricercatore di motivi drammatici, fuori dell'usata iconografia. Anche più tardi, quando dipinse la *Madonna della scodella* egli ricorse alla poesia degli Evangelii apocrifi, nel far ripiegare la palma coi datteri e sgorgare una fonte dai piedi dell'albero, presso cui riposò la Sacra Famiglia, nel cammino d'Egitto. Pare che nel genio si siano ripercosse le antiche leggende smarrite traverso i secoli, per formare i nuovi capolavori.

Il paese che nel quadro della *Natività* di casa Crespi rispondeva al senso della rappresentazione nella notte fredda e invernale, nel quadro del Benson si avvolge nella mestizia dell'addio del Cristo alla Madre. Al lume fioco della sera svolgesi la scena pietosa, con quattro figure le cui ombre si disegnano lunghe pel suolo, mentre in lontananza l'ultima striscia di luce crepuscolare riflettesi nelle ombre e nei vapori azzurri del piano. Ginocchioni innanzi alla Madre, con la testa china, le braccia conserte sul petto, Gesù sembra aspettare la benedizione, mormorando in tono di preghiera l'addio. San Giovanni, che gli sta presso, lo fissa col capo ripiegato, con le dita delle mani convulse incrociate, profondamente triste. E la Vergine più non si regge dal dolore, non riesce ad accostarsi al Figlio: con gli occhi senza luce, con le labbra socchiuse, come se il grido dell'anima vi si fosse spento, pallida, esangue, ella è sorretta dalla gentile Maddalena, nelle cui braccia lascia ricadere inerte la sinistra, e stende la destra forse a benedire o a trattenere o a supplicare il Figliuolo.

Ecco fuor della cerchia della tradizione e degli schemi convenzionali, per la profondità del *pathos*, il prologo della Passione. Gli aspetti delle figure non riflettono più quelli dei maestri, perchè animati dal proprio intimo sentimento. L'umanità del Cristo è dolce anche nell'afflizione, come se nessun velo possa ottenebrare il largitore della grazia alla terra.

Genuflesso s'inchina, par che supplichi la Madre di non lasciarsi vincere dal dolore terreno. Ma la Madre vacilla, sentendo approssimarsi l'ora dell'olocausto. E Maddalena,



Fig. 891 — Londra, Collezione R. H. Benson. *L'addio di Gesù alla madre.*
(Fotografia Braun).

intenerita a quell'addio stringe, abbraccia la derelitta, mentre l'apostolo, conscio dei voleri dell'Eterno, benchè straziato nell'anima, guarda meditabondo. Il dramma sacro è reso più profondo dall'amore umano. Nel giorno che muore si rimormora il lamento dei cuori, l'addio alla vita.

Quando nel 1514 l'Allegri iniziò la grande ancona d'altare per la Chiesa di San Francesco a Correggio, le forme derivate dagli esemplari della sua educazione apparvero quasi per l'ultima volta. Nel vasto apparato dell'ancona (fig. 892) egli si trovò a disagio, perchè l'intimità dell'espressione, manifestata nei quadretti descritti, non poteva significarsi nel grande spazio, entro la formula distributiva allora propria delle pale d'altare. Rappresentò la Vergine nel trono, tendente la destra protettrice come fa la *Madonna della Vittoria* di Andrea Mantegna. Sull'alto basamento due putti si appoggiano a un clipeo, entro il quale staccasi sul fondo scuro la figura di Mosè Profeta con le tavole della legge. Quattro Santi, due per parte, guardano lo spettatore, come Sant'Antonio da Padova e il Battista, si affissano nel gruppo di San Francesco e Santa Caterina. La Vergine col Bambino si aderge alta sull'aperto cielo luminoso. Di qua e di là pilastri e colonne, reggenti un'arcata che volgesi a chiudere in alto la composizione. Due angeli scendono dal cielo; molte teste di cherubini trascolorano nell'aria sul capo di Maria. Il modo di chiudere dai lati la composizione con fasce di colonne e di pilastri, lasciando campeggiare come nell'aperta abside dell'altare il gruppo della Vergine col Bambino, in un seggio senza braccioli e senza dossale, sembra ricavato da Francesco Francia. Le teste di cherubini paiono lo svolgimento di quelle del Bianchi-Ferrari nel quadro di San Pietro in Modena; ma già in essi si determina il tipo particolare del Correggio nelle teste angeliche con la fronte convessa, le paffute guance e il breve mento. Li dipinse azzurrini, quasi genietti della notte, che svaniscono alla luce mattinatale. I due angeli volanti, come i loro fratelli, nella *Natività* di Casa Crespi, sono studiati nel volo per lo scorcio da un modello di plastica pendulo dall'alto; ma qui il movimento è più sciolto e ardito di quel che sia in quel quadro primitivo.

La Vergine ricorda, lo abbiamo detto, la *Madonna della Vittoria* nell'atteggiamento, ed anche il suo velo dalle pieghe



Fig. 892 — Dresda, Pinacoteca. Correggio: *La Madonna di San Francesco*.
(Fotografia Anderson).

spezzate e sottili, come bagnate, è preso dal Mantegna. Ma il volto è diverso: giovanile, di una grazia voluta, nella quale già scorgesi la Madonna correggesca dai grandi occhioni e

le labbra sorridenti. Il Bambino, uscito fuor dello schema mantegnesco, prende sempre più i vezzi dell'infanzia, la gracilità delle membra, le movenze irresolute, la struttura non salda e non compiuta. Tra i Santi, Caterina si accosta per le fattezze del volto a modelli del Francia; gli altri, Sant'Antonio da Padova col sorriso faunino, il chiomato Battista, invitante pur sorridendo i fedeli, sono creature già proprie dell'Allegri che dà a tutti, anche ai personaggi sacri, sensi amorosi. Anche Francesco e Caterina nel mirare il gruppo divino hanno i sospiri sulle labbra, negli occhi l'amore. Cominciano così le pale d'altare di Antonio Allegri, come riso-nanti del Cantico dei Cantici, immaginate nell'ebbrezza e nella festa. Nei particolari l'ancona di Dresda segna qualche reminiscenza del fare di Francesco Francia e di Lorenzo Costa; la lunga piega della tunica di Francesco, ricadente in' lunga linea a terra, ricorda il Costa, come il Mosè dalla testa lunga e stretta, e i contorni della testa di Caterina richiamano quelli della Santa Cecilia del Francia, nel quadro già a Modena, ora a Berlino. Ma queste reminiscenze non sono più che accenni ai primordî del pittore. Egli è già compiuto, fervido per il nuovo.

L'antica tranquillità sparisce dalle sue composizioni; le sue figure si muovono in mille guise; le dita delle mani vibrano irrequiete; gli antichi schemi si frangono, le trame iconografiche si rompono. Pare che i corpi si riempiano d'ardore, che il loro movimento si acceleri e il sangue ne imporpori le carni sode, la luce li inondi.

Anche in opere più tarde, come nella vòlta della Camera di San Paolo, a pergolati e a canneti, ricorderà quella disegnata dal Mantegna per la Cappella di Sant'Andrea, e nella cupola del Duomo di Parma, il *Trionfo di Cesare* del grande maestro. Ma quei ricordi appena si avvertiranno nell'artista dominatore dello spazio, grandioso senza sforzo, potente senza violenza, profondo senza oscuramento di pensiero. Amore spira e gli angioletti fan carole tra le nubi, i

Santi esultano nell'azzurro e nella gloria dei cieli, le Madonne sorridono della propria maternità, le creature dolcemente sospirano. Ma nulla di mistico: gli esseri del cielo e della terra, figurati nei miti e nella Bibbia, nella Storia profana e sacra, sovrumani per la grazia, freschi d'anima e di corpo, piene d'incanto le pupille, splendenti di bellezza nei volti, fiorenti nei corpi, sono figli del voluttuosò Amore. Ma la voluttà è purificata, rappresentata come in un sogno giovanile fuor dalle miserie e dagli errori della vita. La bellezza non permette lussuria e dà il suo velo incontaminato agli uomini, india i mortali, umana i celesti. Con la bellezza si accompagna l'armonia a diffonder colori, come suoni di un'arpa eolia, di trovadorico liuto. Così l'artista cantò di Dio e dei Santi, di Maria fiore di grazia, degli Angioli gigli del cielo, come degli amori dell'olimpico Giove.

Il pittore dell'Emilia, della regione che meno delle altre in Italia idoleggiò le risorte forme pagane e più scarseggiò di vetusti esempî, ricompose spontaneamente l'ideale prassitelico della vita classica, senza l'imitazione dell'antico. E così nel meriggio dell'arte italiana, prima della Controriforma, il pittore della Rinascita si piacque di rappresentare il mondo nei gaudî sereni, nel tripudio, nell'ebbrezza.

Il Mantegna, che gli aveva suggerito le prime forme, aveva voluto ricostruire la romanità; il Correggio elevò a classiche altezze l'italico ideale. Concorse l'arte ferrarese a sospingerlo fuori delle orditure umanistiche verso la natura; ed egli vi cercò la primavera, la luce, e vi esaltò la vita.



